ADIO, ESTETICĂ



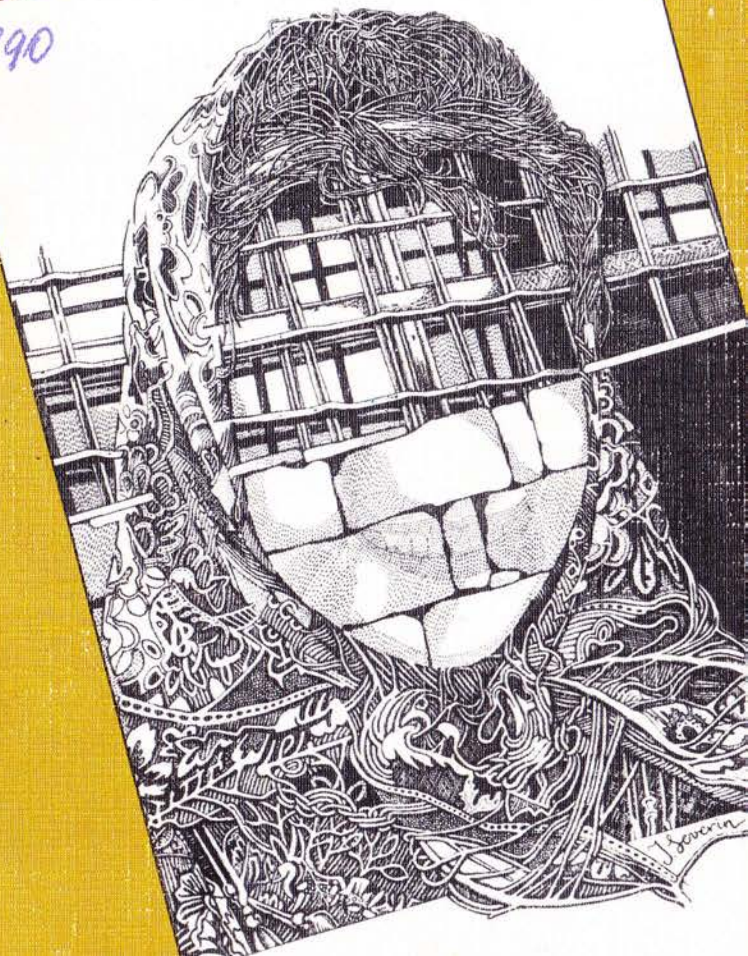
Anii '90 au înregistrat o remarcabilă renaştere a reflecţiilor filosofice consacrate esteticii. Cu atât mai uimitor este faptul că aceste dezbateri şi-au găsit, cel puţin pentru moment, un ecou public dincolo de sfera filosofiei profesioniste, mai cu seamă în ceea ce ne-am deprins să numim *lumea artei*. De aici şi până la a crede într-o renaştere a doctrinei estetice propriu-zise, concepută ca o disciplină filosofică **fondatoare**, nu e decât un pas, pe care unii s-au şi grăbit să-l facă.

Obiectivul acestui eseu este de a demonstra caracterul iluzoriu al unei asemenea tendinţe sau chi

OPERA APERTA

Jean-Marie SCHAEFFER

ADIO, ESTETICĂ







De acelaşi autor:

- *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand,* Presses de l'École normale supérieure, 1983.
- *L'image précaire. Du dispositif photographique,* Éditions du Seuil, 1987.
- *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?,* Éditions du Seuil, 1989.
- *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIᵉ siècle à nos jours,* Éditions Gallimard, 1992.
- (În colaborare cu Oswald Ducrot) *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Éditions du Seuil, 1995.
- *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes,* Éditions Gallimard, 1996.
- *Pourquoi la fiction?,* Éditions du Seuil, 1999.



Jean-Marie SCHAEFFER

ADIO, ESTETICĂ



Ştiinţa, 2001

CZU 111.852

Ediția se publică în cadrul Proiectului de traduceri al Universității Central-Europene cu suportul Fundației Soros-Moldova și al Institutului Pentru o Societate Deschisă – Budapesta.

Lector: *Vasile Bahnaru*
Corectori: *Mariana Belenciuc, Elena Pistrui*
Tehnoredactor: *Nina Duduciuc*
Machetare computerizată: *Anatol Melnic*
Copertă și concepție grafică a colecției: *Ion Severin*

Traducere din limba franceză: *Adrian Ciubotaru*

Întreprinderea Editorial-Poligrafică *Știința*,
str. Academiei, 3; MD-2028, Chișinău, Republica Moldova;
tel.: (3732) 73-96-16; fax: (3732) 73-96-27; e-mail: prini@stiinta.asm.md

Difuzare: Societatea de Distribuție a Cărții *PRO-NOI*,
Republica Moldova: str. Alba-Iulia, nr. 23/1; MD-2051, Chișinău;
tel.: 51-68-17, 51-57-49; e-mail: pronoi@moldtelecom.md, www.pronoi.md
România: str. Ing. Pandele Țărușanu, nr. 13; Sector 1, București;
tel.: (01) 222-69-35, tel./fax: (01) 222-69-38

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Schaeffer, Jean-Marie

Adio, estetică/Jean-Marie Schaeffer. – Ch.: *Știința*, 2002 (Combinatul Poligrafic). – 76 p. – (Col. „Opera aperta").

ISBN 9975-67-274-0

111.852

ISBN 9975-67-274-0

SUMAR

Au papillon ténébreux (Shisen-do, Kyoto, septembre 1990)

1. FILOSOFIE ŞI ESTETICĂ

Pentru o reînnoire a esteticii

În pofida aparenţelor, titlul acestui eseu nu poate fi interpretat drept o declaraţie personală![1] El traduce, într-o manieră puţin metaforică, aşa cum am convenit, diagnosticul pe care îl făcusem cu privire la mutaţiile din gândirea estetică la care asistăm în Franţa pe parcursul ultimului deceniu. Incontestabil, a avut loc o schimbare şi acest lucru nu îl va putea contesta nimeni. Publicarea de cărţi şi articole, elevate până la „anormalitate", impresionează prin număr, reprezentând un caz cu totul şi cu totul special pentru ediţiile filosofice din această perioadă. Şi mai uimitor este faptul că dezbaterile şi-au găsit, cel puţin deocamdată, ecoul public dincolo de domeniul filosofiei profesioniste, mai ales în ceea ce numim lumea artei (în special, în lumea artelor plastice). Şi este pozitiv mai ales faptul că tocmai problemele de estetică s-au aflat în centrul dezbaterilor şi nu cele de *filosofie a artei*, aşa cum s-a întâmplat pe parcursul deceniilor precedente. Dacă pe atunci se admitea, mai mult sau mai puţin tacit, că estetica trebuie să fie interpretată prin prisma artei, o parte a autorilor din anii '90 a susţinut mai curând ideea conform căreia era vorba de cele două domenii distincte, deşi acestea sunt înrudite. S-a conştientizat deci de ireductibilitatea dimensiunii estetice la dimensiunea artistică, chiar dacă nu se putea ajunge la un consens în ceea ce priveşte semnificaţia acestei ireductibilităţi.

Acestea fiind faptele, diagnosticul meu poate părea provocator: dacă a avut totuşi loc o reînnoire, nu e paradoxală concluzia că a venit timpul

[1] Reflecţiile pe care le voi face aici sunt, în mare parte, extrase dintr-o serie de conferinţe pe care le-am ţinut la Colegiul Internaţional de Filosofie în 1997.

să spunem adio esteticii? Paradoxul dispare din momentul în care vrem să admitem că ceea ce se discută în acest caz aici este o doctrină filosofică și că reînnoirea unei reflecții *asupra* doctrinei nu înseamnă neapărat și o transformare a acesteia din urmă. În tot cazul, eventualitatea transformării există doar în situația în care reflecția se raportează la obiectul de care depinde validitatea cognitivă a doctrinei și nu la doctrina însăși, concepută ca o realitate istorică. Or, ceea ce s-a produs în anii '90 este un lucru cât se poate de bun: miza veritabilă a dezbaterilor nu era atât estetica în calitatea ei de disciplină a filosofiei, cât experiența estetică (relația estetică sau conduita estetică) în calitatea ei de relație cu lumea. Diagnosticul meu se reduce la faptul că reflecția asupra obiectului esteticii a izbutit să evidențieze în mod eficient trăsăturile distinctive ale faptelor estetice, dar cu condiția ca acestea să anuleze proiectul și speranțele care stau chiar la temelia esteticii ca doctrină filosofică.

Despre estetică ca doctrină filosofică

Trebuie, prin urmare, să insistăm asupra faptului că diagnosticul meu nu cuprinde totalitatea speculațiilor, filosofice sau de altă natură, consacrate artei sau experienței estetice, adică ceea ce obișnuim să grupăm sub denumirea de „estetic". Toate acestea constituie un aspect istoric particular al filosofiei, cristalizată într-o doctrină care intenționa să subordoneze faptele estetice și artistice jurisdicției filosofice în ceea ce privește validitatea și legitimitatea lor. Faptul dat s-a produs în special acolo unde, în Europa Continentală cel puțin, această concepție a dominat aproape două secole reflecțiile asupra relației estetice, astfel încât ea a devenit practic sinonimă cu estetica filosofică, fapt care justifică, într-o măsură oarecare, racursiul din titlul meu.

Pentru a ne da seama dacă o reflecție consacrată relației estetice aparține sau nu doctrinei în cauză, putem beneficia de trei indicii empirice verificate. Primul constă în felul în care este abordată problema judecății (estetice). Al doilea este felul în care este tratată problema statutului ontologic al operelor de artă. Al treilea este felul în care este interpretată legătura dintre dimensiunea estetică și câmpul artistic. De fiecare dată când o reflecție estetică este hărțuită de problema „obiectivității" sau „validității" raționamentului estetic, de fiecare dată când o filosofie a artei ține să sprijine ontologia operelor pe criterii valorice, de fiecare dată când dimensiunea estetică este redusă sau identificată cu dimensiunea artistică, putem fi siguri că autorul se atașează la doctrina în discuție. Dar nu toți gânditorii care susțin doctrina estetică subscriu, în mod obligatoriu, la ansamblul acestor trei teze. Kant, de exemplu, cel care a fondat doctrina, întrucât a pus problema validității universale a judecății estetice și a pregătit astfel terenul pentru religia artei în cadrul teoriei despre geniu, a diferențiat clar dimensiunea estetică de dimensiunea artistică. Acest fapt demonstrează, printre altele, că gândirea autorilor afiliați la tradiția în cauză nu este, în general, reductibilă la această tradiție, dar comportă, în măsură diferită, și niște elemente care îi scapă. Nici un efort de gândire veritabilă nu se limitează să ilustreze sau să reproducă o doctrină. Acestea fiind spuse, fără îndoială că prezența simultană a celor trei teze indisolubile delimitează aspectul canonic al doctrinei estetice, acel al „religiei artei", ai cărei moștenitori mai mult sau mai puțin recalcitranți suntem. Dimensiunea estetică se resoarbe prin evidențierea unui adevăr extatic, accesibil în exclusivitate artei. Și acest adevăr extatic este, la rândul său, fondatorul unei definiții axiologice a câmpului artistic, criteriile căruia țin de o ontologie dualistă (adevăr vs. iluzie, ființă vs. aparență, spirit vs. materie etc.).

Dacă experiența estetică sau creația artistică sunt somate să apară astfel în fața tribunalului filosofic, aceasta se datorează faptului că pentru doctrina estetică ele sunt niște mize strategice ale propriei completitudini *filosofice*. Doctrina corespunde, cu alte cuvinte, unui moment istoric și conceptual particular, acela în care filosofia are (a avut) nevoie de conduita estetică sau de opera de artă pentru a-și instala propria legitimitate ca discurs fondator. Astfel, în filosofia kantiană, judecata de gust și mai larg sfera estetică nu sunt decât spații de meditație și pasaj între doi pilaștri ai sistemului criticist care sunt rațiunea teoretică (cunoașterea) și rațiunea practică (morala). Fără teoria universalității subiective a judecății de gust, aceste două domenii ar rămâne separate de o prăpastie insurmontabilă, punând în același timp în pericol pretenția totalizării sistematice. Altfel spus, necesitatea de a institui legitimitatea judecății estetice decurge din funcția pe care filosofia crede că trebuie să o acorde acestei judecăți în limitele propriei teorii a cunoașterii, astfel încât aceasta din urmă să formeze o unitate sistematică. Filosofia hegeliană, care se înscrie în curentul teoriei speculative a artei, cere același serviciu, dar nu de la relația estetică, ci de la opera de artă în.

calitatea ei de obiect estetic prin excelență. Pentru Hegel, opera de artă este, în consecință, punctul de trecere dintre lumea sensibilă și universul conceptului filosofic. Anume opera de artă evită ca aceste două modalități ontologice să nu se disocieze în două sfere incapabile de a interacționa, o eventualitate care ar distruge pretenția – fondatoare în interpretarea hegeliană – completitudinii dialectice considerată ca având destinația de a lichida orice exteriorizare între lumea sensibilă și lumea spirituală.

A spune că tocmai voința completitudinii filosofice a dat naștere doctrinei estetice înseamnă de fapt a lăsa nerezolvată problema originii și funcționării voinței înseși. Din punct de vedere istoric, această voință ar trebui, cred eu, atașată unei motivații de-a lungul căreia, începând cu Antichitatea, o parte importantă a filosofiei nu a încetat să se apropie de sfera religioasă, împărtășind împreună cu aceasta preocuparea ca oamenii să se încredințeze de faptul că plenitudinea de a fi (sau a existenței) le este, cred ei, asigurată. Doar din această perspectivă istorică lărgită capătă sens utopia kantiană și schilleriană a unei reconcilieri estetice (sau estetico-filosofice) a individualității subiective și a universalității transcendentale a umanității, dar și, mai recent, versiunea oarecum deflaționistă a acestei utopii susținute de adepții „rațiunii comunicaționale". Din partea filosofiei artei, atestăm aceeași nevoie care se află la baza „religiei artei", în care ne bălăcim începând cu secolul al XIX-lea. Fără îndoială, toți avem nevoie, din motive diferite, de credințe susceptibile de a canaliza dezordinea noastră existențială sau de o înțelepciune capabilă să ne stabilizeze dispoziția – *Stimmung*-ul nostru – față cu realitatea. Ar fi deci vană și deplasată voința de „refutare" a idealului estetic. În schimb, este legitim să întrebăm *validitatea cognitivă* a unei doctrine care are pretenția de a ne oferi cuvântul decisiv raportat la acea parte a realului, care a născut în noi nevoia pe care aceeași doctrină și-a propus să o satisfacă. Acesta este statutul, paradoxal din punct de vedere cognitiv, al doctrinei estetice, pentru că ea își trage puterea de atracție psihologică din opoziția ontologică pe care o construiește între condiția umană trăită efectiv și un mod de a fi, care, sub o formă sau alta (accesul la o stare contemplativă trăită la scară universală, la o plenitudine a ființei sau la un adevăr extatic), scapă acestei condiții.

Ideea, foarte răspândită, conform căreia relația estetică cu operele de artă (a se vedea atitudinea estetică propriu-zisă) ar fi o invenție a modernității (occidentale) – expresie a emancipării de subiectivitate sau mărturie a disocierii de lumea trăită în „sfere de raționalitate" autonome, câmpul estetic al cărora ar fi unul din provincii – este o dovadă elocventă a influenței pe care doctrina estetică o exercită asupra multor spirite. Această idee rezidă, în fond, în identificarea abuzivă a tematizării filosofice (adică a instrumentalizării), a relației estetice inaugurate de doctrina estetică cu chiar existența conduitelor estetice. E ca și cum am susține că limbile nu posedă o structură gramaticală decât o dată cu începutul studierii acestora (în școală). Relația reală este, bineînțeles, inversă. După modelul gramaticilor normative care își întemeiază pertinența pe competența vorbitorilor, reflecția estetică își întemeiază pertinența pe faptul că ființele umane se consacră conduitelor estetice. A susține că interesul pentru estetică din partea filosofiei secolului al XVIII-lea ține de niște evoluții mai generale, de exemplu, de geneza „viziuni asupra lumii moderne", înseamnă a enunța un adevăr. A conchide că această relație nu a apărut decât în acel moment sau că cel puțin din acel moment ea există ca atitudine autonomă, nu este decât o eroare de optică. Această eroare rezultă, în primul rând, din pretenția fondatoare a doctrinei estetice, pretenție care o face să decreteze că filosofia este discursul suprem care instituie realitatea simbolică ca atare. În conformitate cu acest fel ciudat de a vedea lucrurile (drept exemplu poate servi filosofia lui Heidegger), categorizările filosofice ar determina maniera în care, cel puțin în Occident, oamenii percep realitatea. Această eroare este intensificată de o prejudecată fără îndoială și mai răspândită, fiind legată adeseori de interpretarea indolentă a epistemologiei constructiviste. Epistemologia în discuție a atras, absolut justificat, atenția asupra faptului că perceperea noastră a realității nu este niciodată „transparentă", ci mereu aspectuală, altfel zis, relativă la ambivalențele categoriale prestabilite (cu toate că, în parte, revocabile). Din nefericire, ea a dat naștere și unei *vulgate*, conform căreia realitățile (în calitate de fapte trăite) ar fi *create* de către discurs. Ideea este aplicabilă mai ales la faptele umane: un fapt social, existențial ori psihologic nu ar exista decât în și prin simbolizarea sa lingvistică sau, altfel spus, un „joc de limbaj" s-ar institui ca o „formă de viață" (concepție atribuită uneori abuziv lui Wittgenstein). Aplicată la probleme estetice, această dublă prejudecată a avut drept rezultat faptul că, în loc de a încerca să înțelegem un ansamblu de fapte empirice care depind de o modalitate particulară de a se raporta la lume – relația estetică, – ne limităm la interpretări în cadrul uneia din formele discursului care comentează această relație, mai precis a formei care a instrumentalizat-o cu intenția de a servi unor scopuri proprii.

Despre câteva speranțe false

Mi se pare că succesul public (un succes relativ) al metamorfozelor gândirii estetice despre care am vorbit mai sus se datorează, în mare parte, atracției pe care doctrina estetică continuă să o exercite. Altminteri, cum să înțelegem faptul paradoxal că ea a dat naștere unor speranțe false cu privire la această doctrină?

Prima speranță era de natură exterioară pentru filosofia propriu-zisă. Se credea că estetica va ajunge să înlocuiască legitimările moderniste ale artei contemporane. La sfârșitul anilor '80, lucrurile s-au limpezit și s-a dovedit că aceste legitimări și-au trăit traiul. Discursul legitimator al modernității își consumase întreaga vervă. S-a scris atât de mult despre presupusa criză a artei contemporane – care era criza mai mult decât modestă a unui discurs critic anumit –, încât m-aș feri să mai adaug aici măcar un cuvânt. Pe parcursul a câțiva ani, totuși o parte deloc neglijabilă a discursului instituțional consacrat artei contemporane a vrut să găsească în experiența estetică (și mai cu seamă în judecata de gust) o instanță de legitimare a ierarhiei instituționale a operelor susceptibile să substituie justificarea istoricistă (și avangardistă) care dominase până la acel moment. De aici și interesul pentru dezbateri care erau însă foarte îndepărtate de problemele reale sau presupuse ale artei contemporane. Acest interes corect înțeles corespundea necesităților urgente proprii discursului consacrat artelor plastice, în special datorită faptului că artele care fuseseră într-o măsură mai mică sub influența discursului modernist au fost mai puțin afectate de discuția asupra problemelor de estetică: în domeniul muzicii contemporane s-au înregistrat doar câteva ecouri, ignorate în întregime de lumea literară, ca să nu mai vorbim de amatorii de teatru, de cinefili, de amatorii de jazz (sau de rock), de benzile desenate, de fotografie și de alte activități, pe care filosofia are tendința, cu mici excepții, de a le neglija atunci când se pune în discuție condiția artei (această neglijență este ea însăși efectul direct al doctrinei estetice, mai precis al faptului că ea nu a reușit niciodată să se descotorosească de moștenirea sistemelor clasiciste ale artei). Interesul de care am vorbit a fost și unul circumstanțial, idee confirmată de faptul că, în clipa în care scriu aceste rânduri, el dispare. Acest lucru poate fi interpretat în mai multe feluri: dacă ești optimist, vei vedea aici un semn de sănătate regăsită din partea discursului critic; dacă ești pesimist, vei presupune că discursul instituțional despre artele plastice și-a găsit, între timp, cel mai bun mijloc de conformism discursiv. Mărturisesc că nu am o opinie în problema dată.

Indiferent de natura ei, această speranță nu putea fi decât o interpretare greșită. Sarcina reflecției filosofice nu constă în a livra criterii pentru evaluarea critică. Cu condiția că nu comit o eroare, acesta este un punct de vedere asupra căruia au căzut de acord toți cei care au activat în domeniul esteticii pe parcursul perioadei în discuție. Chiar și cei care cred că estetica nu poate fi, din perspectiva evaluării, decât neutră, nu au dorit niciodată să afirme prin aceasta că funcția ei s-ar limita la elaborarea criteriilor critice. O asemenea speranță este *a fortiori* iluzorie, dacă ne gândim – acesta este, în special, cazul meu – că reflecția asupra faptelor estetice, ca orice demers cognitiv, trebuie, din contra, să se abțină de la orice implicare. Concepută din perspectivă analitică, sarcina reflecției estetice este de a identifica și de a înțelege faptele estetice și nu de a propune un ideal estetic sau criterii de judecată.[1]

A doua falsă speranță era natura internă a filosofiei. Mai curând, era vorba de o neînțelegere dintre susținătorii doctrinei estetice și cei care, din vecinătatea filosofiei analitice, încercau să deplaseze problemele tradiționale ale acestei doctrine. În cele din urmă, în pofida așteptărilor, reînnoirea în cauză, departe de a fortifica doctrina estetică și deci unitatea presupusă a disciplinei, mai ales în raport cu științele umane, a condus la dispersarea problemelor de estetică între diverse domenii de investigație atât de variate ca: logica, semiotica, filosofia cognitivă, filosofia limbajului, dar și ca antropologia, sociologia, psihologia etc. Aderând la o analiză nepreconcepută a faptelor estetice, reflecțiile din anii '90 au anulat ipotezele esențiale, acelea care au constituit până atunci liantul unificator al esteticii înțeleasă ca doctrină filosofică. Ca să o spunem pe șleau: rezultatele cele mai interesante ale studiilor publicate pe parcursul acestei perioade echivalează cu un diagnostic de moarte clinică a doctrinei, fiindcă au demonstrat că unitatea faptelor estetice

[1] Această idee, contrară celei care o precede, nu este, evident, împărtășită de toți autorii care au participat la dezbaterile dun anii '90. Pentru filosofi, ea este o idee minoritară, cu excepția autorilor de filiație humiennă (de ex. Yves Michaud) sau filosofilor de filiație analitică (Jacques Morizot sau Roger Pouivet) care o acceptă în întregime, cu alte cuvinte, țin cont de toate concluziile pe care le pot trage din ea și le pot pune în armonie cu funcția atribuită propriului discurs. Strania reticență a majorității filosofilor (francezi, cel puțin) de a porni pe acest drum contrastează cu atitudinea autorilor care descind din științele umane și sociale: pentru Gérard Genette de exemplu (vezi: *L'œuvre de l'art*, Éditions du Seuil, t. I, 1994, t. 2, 1997) sau pentru Nathalie Heinich (vezi: *Le triple jeu d'art contemporain*, Éditions du Minuit, 1998), exigența neutralității axiologice apare, desigur, ca o condiție indispensabilă a întregii cercetări în domeniul estetic.

nu este aceea pe care a proclamat-o doctrina estetică însăşi. S-a adeverit că *faptele estetice* nu puteau fi explicate nici drept exemplificare analogică (şi „sensibilă") a raţionalităţii filosofice, nici drept contra-model de completitudine şi autenticitate opus unui fel de a fi caracterizat prin lipsă şi inautenticitate, nici drept loc de manifestare a fundamentului transcendental al omenirii sau a avântului unui mod de comunicare în care subiectivitatea individuală şi universalitatea lumii ar exista în armonie. Mai mult decât atât, doctrina estetică şi-a pierdut obiectul de studiu. Parodiindu-l pe Hegel, am putea spune că doctrina a sfârşit prin a accede la cunoaşterea de sine, altfel zis la autodezavuarea caracterului său performativ: ceea ce fusese până atunci prezentat ca o încercare de fondare a domeniului estetic s-a dovedit a fi în realitate un *program* estetic şi în acelaşi timp artistic. Fireşte, acest lucru nu descalifică doctrina estetică în calitatea ei de discurs social, dar îi aplică totuşi o altă măsură: faptul de a adera sau nu la ea nu mai relevă o finalitate cognitivă, ci o motivaţie existenţială complexă în care se întâlnesc nostalgia paradisului pierdut şi speranţa unei renaşteri viitoare. În acest sens, doctrina estetică, departe de a întemeia relaţia estetică, este ea însăşi o traducere (savantă) a unui ideal estetic, localizat cu precizie în timp (idealul estetic al romantismlui, în sensul larg al acestui termen).

Pentru o naturalizare a problemelor filosofice

Diagnosticul precedent nu va fi, cu certitudine, acceptat de toată lumea. Pentru unii el ar putea să pară chiar inacceptabil în principiu. Sunt de acord că diagnosticul nu va fi pertinent decât în cadrul unei concepţii specifice a filosofiei care, din nou, este departe de a fi împărtăşită de toată lumea. Cu toate că problema de a şti ce reprezintă în momentul de faţă o reflecţie filosofică ireductibilă la activitatea erudiţiei istorice, nici la identificarea unei figuri eroice din trecut (recent sau mai puţin recent), depăşeşte cu mult cadrul acestui scurt eseu, trebuie să spun câteva cuvinte şi despre supoziţiile de care mă ghidez şi pe care cititorul este îndreptăţit să le cunoască.

Eu fac parte din cei care sunt convinşi că filosofia contemporană se află la o răscruce. De mai multe decenii, ea trăieşte un moment la fel de crucial ca şi acelea pe care le-au înregistrat epocile lui Descartes, Hume, Kant, Nietzsche sau Wittgenstein. Pentru acestea din urmă au fost

caracteristice contexte de criză (fructuoasă). Aşa cum acesta este cazul specific contextelor de criză, datorată acestor nume, situaţia actuală nu rezultă numai din cauzele interne ale filosofiei. Ea este, de asemenea, un efect (sau un prejudiciu, acest lucru fiind dependent de punctul de vedere) colateral al cercetărilor cognitive din alte domenii. Pentru a înainta mai lesne, susţin că ceea ce ştiinţele nu contenesc să ne înveţe, mai mult de un secol, cu privire la fiinţa umană, în timp ce fiinţa biologică necesită o redefinire integrală a problemelor care s-au aflat în centrul filosofiei moderne: teoria subiectului, teoria cunoaşterii şi etica. Şi încă un moment care pare cel puţin la fel de important: această redefinire a problemelor canonice implică chiar revizuirea statutului discursului filosofic şi al relaţiilor sale cu celelalte forme de investigaţie. Kant, de exemplu, dacă ar fi acceptat să redefinească problemele filosofiei în lumina dezvoltării fizicii newtoniene, ar fi crezut – contrar lui Hume – ca fiind posibilă eschivarea de la cea de-a doua necesitate, chiar şi cu preţul unei limitări severe a domeniului de legitimitate a funcţiei fondatoare a filosofiei[1]. Or, această tactică kantiană sau neo-kantiană nu mai este cu putinţă, fiindcă ceea ce a devenit problematic este anume domeniul pe care Kant crezuse că a reuşit să-l pună la adăpost de orice investigaţie empirică şi să-l rezerve pentru investigaţia fondatoare a filosofiei transcendentale: domeniul subiectivităţii. Începând cu epoca lui Darwin, nenumărate lucrări nu încetează să ne sugereze, din ce în ce mai imperios (şi întrucâtva inconfortabil), că fiinţa umană, dimpreună cu aptitudinile sale cognitive şi normele sale de conduită, este, în totalitatea ei, rezultatul şi continuarea unei istorii care este istoria evoluţiei a tot ce e viu pe Terra. Dacă aceasta este situaţia, atunci însăşi fiinţa lui, inclusiv statutul său de fiinţă socială ce construieşte lumi culturale, trebuie să fie interpretată dintr-o perspectivă naturalistă, adică în termeni ce ar fi compatibili cu constrângerile pe care i le-a impus, în opinia noastră, natura lui biologică. Altfel spus, fiinţa umană nu are un suport transcendental: ea nu are decât o genealogie şi o istorie. Ea nu mai are nici statutul de „subiect ex-sistent", cu alte cuvinte, statutul unei fiinţe care s-ar rupe de imanenţa intramondenă: ea se defineşte

[1] Din acest motiv, adevăratul „părinte" al „naturalizării" filosofiei nu este Kant, ci Hume. Acest fapt confirmă de asemenea ideea că măreţia celui din urmă rezidă chiar şi în faptul că a făcut posibil criticismul kantian, un criticism care i-a ignorat importanţă reală. Yves Michaud (în *Critères esthétiques et jugement de goût*, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, p.19) a subliniat însemnătatea gândirii humiene în domeniul estetic, mai ales în problema abordării sobre a problemelor actuale de filosofie.

prin aptitudini, structuri mentale, reguli sociale etc., care s-au cristalizat pe parcursul genealogiei sale culturale şi care se sprijină pe o filiaţie biologică ce o leagă de alte organisme vii ce trăiesc pe această planetă.

Pentru a se pune la adăpost de orice perturbare exogenă, filosofia poate fi ispitită să nu ţină cont de aceste cunoştinţe. În tot cazul, filosofii procedează adeseori în felul acesta. O tactică recurentă constă în discreditarea interacţiunii dintre cercetarea filosofică şi cunoştinţele ştiinţifice, considerată „scientistă". Această linie de apărare are avantajul unui decret, altfel spus ea rezolvă orice problemă fără a fi necesar să se confrunte cu sine însăşi, dar are şi dezavantajul de a nu convinge decât pe cei care sunt deja convinşi. De aici vine recursul la o tactică alternativă, de această dată ontologică şi nu metodologică. Ea consistă în reactivarea uneia sau alteia dintre variantele multiple ale dualismului idealist pe care filosofia nu a contenit să îl secreteze de-a lungul istoriei sale: corp vs. spirit, natură vs. cultură, empiric vs. transcendental etc. În conformitate cu această concepţie, ştiinţele nu s-au ocupat decât de unul din cei doi poli ai fiecărui cuplu – polul „material", – iar ceea ce ne învaţă ele cu privire la acest pol nu numai că nu este pertinent pentru polul „spiritual", dar mai propune şi o viziune eronată chiar asupra polului „material", întrucât nu-l integrează în calitate de element într-o viziune holistică susceptibilă de a surprinde unitatea finală şi interacţiunea transcendentală a celor doi poli. Destinul filosofiei naturii, dezvoltată în cadrul romantismului german (Schelling sau Hegel), specializată în combaterea fizicii newtoniene, ar trebui totuşi să dea de gândit la costurile unei operaţii de salvare de o asemenea anvergură. Drept rezultat, departe de a se alege cu o concepţie asupra naturii ce ar exclude „scientismul", romanticii s-au condamnat să judece „natura" în termenii unei stări (de)păşite de cunoştinţele umane. Ei au demonstrat, în acelaşi timp şi chiar fără să vrea, că ideea unei purităţi conceptuale a filosofiei care ar exclude orice „contaminare" din partea cunoştinţelor „empirice", nu era decât o iluzie. De altfel, strategia replierii în dualism riscă să condamne filosofia a nu fi decât un discurs al resentimentului orientat împotriva ştiinţei şi tehnicii sau chiar împotriva decepţiei universale. Dacă nu dorim să ne resemnăm, adoptând o perspectivă atât de ingrată, eu nu văd cum filosofia spiritului – în esenţă *întreaga* filosofie post-kantiană este o filosofie a spiritului – ar putea să nu admită, ca minimă condiţie de pertinenţă, că modul în care abordează problemele de conştiinţă, de cunoaştere, de acţiune, de etică, ori de estetică, trebuie să fie compatibil cu faptul că fiinţa umană *este* o fiinţă biologică (în

sensul primar de copulă, adică în acel sens în care copula este proprietatea sa definitorie, un sens care se confundă cu umanitatea însăşi).

Adoptarea perspectivei „naturaliste" în abordarea faptelor estetice implică şi renunţarea la insularitatea unei analize pentru care doar tradiţia propriu-zis filosofică a reflecţiei estetice este pertinentă. Studii, în mare parte decisive, în domeniul psihologiei cognitive, etologiei umane, sociologiei, al cercetării comparate a culturilor, a istoriei, a etnologiei etc. sunt, de asemenea, foarte importante, mai ales pentru că sunt capabile să reorienteze reflecţia filosofică. Trebuie deci să acceptăm de asemenea faptul că urmează să declarăm doliu ideii conform căreia filosofia ar avea statutul unei cunoaşteri fondatoare care ar înclina spre date numite empirice, oferindu-le spaţiu şi hotărând asupra validităţii lor relative şi locale. Adevăratul orizont ideal al unei estetici „naturalizate" este, în fond, de ordin antropologic, cu condiţia că nu vom defini antropologia în termeni exclusiv culturalişti, ci vom admite că cultura, în diversitatea formelor sale, este un aspect al biologiei omului. Procedând în felul acesta, nu vom „reduce" nicidecum momentul cultural la cel biologic, dar vom înţelege pur şi simplu că distincţia este imposibilă: dacă cultura este una din trăsăturile prin care omul se singularizează cel mai mult dintre animale, aceasta se datorează faptului că ea este rezultatul şi continuarea istoriei sale evolutive, deci în sensul că el face parte din natura sa biologică. Contrar ideilor consacrate, refuzul dualismului ontologic nu implică în nici un fel reducţionismul (de pildă, în sensul de „reducere" a faptelor culturale la fapte organice). Dimpotrivă, acest refuz este în stare să ne ofere, de unul singur, o bază solidă pentru studierea interrelaţiilor dintre diferite niveluri de complexitate organizaţională ireductibilă ce caracterizează specia umană.

O dată cu apariţia doctrinei estetice, domeniul preocupărilor filosofice legate de conduitele estetice nu a încetat să fie unul din domeniile cele mai venerate (dacă nu cel mai bine păzit) din aria dualismului ontologic. În acest context, adio esteticii pe care l-am propus aici este un fel de concediu pe care îl acordăm unuia din aspectele particulare ale acestui dualism. Pe celălalt mal, filosofia este aşteptată de un tărâm cu drumuri fără balize, un tărâm pentru explorarea căruia ea va trebui să se doteze cu uneltele cele mai rudimentare, totul fiind într-o incontestabilă confuzie şi nu fără multiple impasuri, false speranţe şi decepţii. Analiza şi explicarea relaţiei estetice pe care voi încerca să le dezvolt aici, nu vor scăpa, cu certitudine, nici de unul din aceste defecte. Dar viaţa, pe lângă faptul că este scurtă, cere să i se facă dreptate.

2. CONDUITA ESTETICĂ

Ce este un fapt estetic?

În cazul în care adoptăm perspectiva pe care am schițat-o mai sus, atunci încercarea de a pătrunde în esența faptelor estetice se reduce la identificarea problemelor pe care le au în comun, de exemplu, un copil împătimit de un desen animat ce este dat pe un post TV, un insomniac care își regăsește liniștea ascultând cântecul matinal al păsărilor, un amator de artă care este entuziasmat sau decepționat de o expoziție consacrată lui Benys, un cititor/cititoare cufundat(ă) în lectura unui roman, un curtezan din epoca Regelui Soare asistând la reprezentarea teatrală a *Fedrei*, o tânără femeie japoneză din secolul al XI-lea emoționată de contemplarea unei grădini acoperite cu rouă, niște săteni așezați în cerc în jurul unui aed grec, un *guslar* iugoslav sau narator african, un amator de muzică asistând la un concert al Ansamblului intercontemporan sau la un concert Led Zeppelin (amintind un grup, vai! defunct, eu vorbesc pentru amatorii de rock din generația mea), niște turiști admirând Marele Canion, un amator de ceai cântărind în mână și scrutând ceașca de ceai după ce i-a înghițit conținutul și așa mai departe. Într-un cuvânt, situații pertinente pe potriva acestora sunt foarte diverse. Nu mai uimește pe nimeni faptul că termenul *estetic* mobilizează, în general, prototipuri mentale foarte specifice. Aceste prototipuri sunt extrem de selective, – în dezordine – în conformitate cu istoria noastră personală, cu nivelul nostru de școlarizare, cu cultura căreia îi aparținem, cu momentul zilei, cu vârsta, cu ocupațiile și grijile noastre, cu mediul nostru social, cu starea sănătății fizice și mentale și așa mai departe. De asemenea, este foarte dificil să pornim de la o comprehensiune general acceptată a termenului.

Diversitatea ține totuși de suprafață. Ea acoperă o structură intențională care rămâne aceeași în toate situațiile pe care le-am enumerat. Această structură rămâne aceeași indiferent de diversitatea condițiilor existențiale, sociale, culturale sau istorice care ne modifică conduitele noastre. Ea rămâne de asemenea aceeași indiferent de obiectul la care se referă, fie că este vorba de o operă făcută de mâna omului, fie că este vorba de un „fapt brut" (Searle), adică de un impact estetic cu lumea non-umană. Pentru a evidenția această structură comună, este poate util să ne interesăm un pic mai mult de unele mărturisiri concrete, altfel spus de ceea ce, pentru domeniul nostru de activitate, poate ține locul unor protocoale de experiență.

Iată, pentru început, maniera în care Stendhal enumeră ceea ce el numește primele „plăceri muzicale":

„1/ Sunetul clopotelor bisericii Saint-André, bătând mai ales de alegeri, într-un an în care verișorul meu, Abraham Mallein, era președinte sau simplu elector; 2/ Zgomotul pompei din piața Grenette, când servitoarele, seara, pompau cu o bară mare de fier; 3/ În sfîrșit, dar nu în ultimul rând, zgomotul unui flaut la care cântau câțiva negustori, pe Grenette, la etajul 4". [1]

Să ne mutăm în altă arie culturală și să vedem cum scriitorul chinez Shen Fu (născut în 1763) descrie una din ocupațiile preferate ale copilăriei sale:

„Când eram copil (...) încercam (...) să disting obiectele cele mai mărunte, și pentru tot ce întâlneam, plăcerea mea cea mai mare era de a mă lăsa absorbit de contemplarea minuțioasă a tuturor detaliilor formelor lor și a structurii lor.(...) În grădina noastră, la picioarele unei terase năpădită de ierburi nebune, era un val de pământ în căușul căruia obișnuiam să mă tupilez; în acest „observator" eu mă aflam chiar la nivelul solului și parcă pentru a-mi spori atenția, buruienile din față chiar sub ochii mei terminau prin a se transforma în pădure, unde insectele și furnicile semănau cu niște fiare în căutare de hrană... Cel mai neînsemnat mușuroi părea un munte, iar găurile din sol deveneau depresiuni ale unui univers în care întreprindeam mari călătorii imaginare... Ah! cât de fericit eram pe atunci!" [2]

Al treilea exemplu pe care îl voi invoca va fi o epifanie joyciană – deci un text care aparține tradiției numite „modernistă" – reprodusă de

---

[1] Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Gallimard, Folio, p. 242.

[2] Shen Fu, *Six récits au fil inconstant des jours*, Éditions Christian Bourgois, coll. „10/18", p. 57–58.

Richard Ellman în biografia pe care o consacră autorului romanului „Ulysse":

„(Roma, ianuarie 1907). O odaie mică pavată cu dale din piatră şi străbătută de curenţi de aer; la stânga un scrin, pe care se află resturi de dejun; în centru, o masă mică cu ustensile pentru scris (nu le uita niciodată) şi o solniţă; în spate, un pat de dimensiuni mici. Un tânăr, răcit de-a binelea, stă aşezat la masă: pe pat, o madonă şi copilul ei plângăreţ. E o zi de ianuarie. Titlu: Anarhistul"[1].

Prima confesiune, a lui Stendhal, este interesantă din cel puţin trei motive. Întâi de toate, el prezintă caracterul indisolubil al legăturilor dintre emoţiile estetice şi istoria noastră personală. Acest lucru le face să contrasteze în special cu definiţia filosofică a experienţei estetice care insistă, dimpotrivă, asupra necesităţii pentru experienţa estetică „pură" de a se emancipa de ceea ce transpare din idiosincraziile noastre. A doua caracteristică interesantă rezidă în faptul că Stendhal, departe de a opune arta (în ocurenţă, muzica) constelaţiilor perceptive ale vieţii de zi cu zi (zgomotul fântânii), le subliniază continuitatea lor. În aşa fel, autorul ne face să înţelegem că ceea ce contează pentru definirea unei conduite estetice nu este obiectul ei, ci atitudinea pe care o adoptă faţă de acesta. În sfârşit, confesiunea lui Stendhal ne aminteşte, la momentul oportun, de faptul că viaţa curentă este o sursă permanentă de momente ale atenţiei estetice, ceea ce ne lasă să presupunem că atenţia estetică este o componentă de bază a profilului mental uman. Faptul că teoriile estetice neglijează, în general, aceste experienţe modeste, ba chiar refuză a le considera drept fapte estetice în înţelesul deplin al acestui termen, nu aduce nimic pentru pertinenţa lor antropologică şi psihologică.

Mărturisirea lui Shen Fu este importantă, în primul rând, întrucât el demonstrează că trăsăturile constitutive ale relaţiei estetice (atenţia cognitivă şi atitudinea apreciativă) nu sunt specifice din punct de vedere cultural. Nu este vorba, evident, de o mărturisire izolată; s-ar putea multiplica la infinit textele ieşite din culturi diferite sau din diferite epoci care ne dovedesc cu claritate că teza conform căreia sfera estetică nu ar fi ajuns la autonomie decât în secolul al XVIII-lea este o veritabilă inepţie. De altfel, la Shen Fu, ca şi la Stendhal, subiectul experienţei estetice este un copil, ceea ce are meritul de a ne aminti că copilăria este

[1] Richard Ellman, *James Joyce*, Oxford University Press, 1959, p. 237.

un timp al experienţelor estetice, dacă nu foarte bogate, cel puţin marcante, şi aceasta se spune în sensul cel mai deplin al acestui termen, adică ea ne orientează, în mod considerabil, viaţa estetică de adult, uneori fără să o ştim. La Shen Fu, conduita estetică se dezvăluie, cu aceeaşi limpezime, ca o activitate şi nu ca o atitudine pasivă, contrar sugestiilor pe care le-ar putea inspira termenul „contemplaţie", termen utilizat adeseori când vorbim de experienţele noastre estetice. Se întrezăreşte aici un factor esenţial pentru o comprehensiune adecvată a relaţiilor estetice în domeniul pur perceptiv, pe care le considerăm de multe ori ca fiind inferioare celor care descind din câmpul simbolic (altfel zis operele de artă). În fine, mărturisirea sa demonstrează că o conduită estetică poate comporta, de asemenea, şi anumite componente imaginative: micul băiat se serveşte de ceea ce percepe pentru a-şi închipui un univers fictiv, iar aceasta este conjugarea respectivei percepţii şi a interpretării ei imaginative, fapt ce va deveni obiectul entuziasmului său. Avem, prin urmare, o mostră de conjugare a atenţiei estetice cu un act al imaginaţiei care transfigurează ceea ce este perceput, fără ca universul închipuit în acest fel să fie luat drept univers mai curând creat decât descoperit.

Ultima confesiune, împrumutată de la Joyce, este un exemplu al unei constelaţii estetice într-o viziune particulară. Aşa cum ne mărturiseşte uzul deformat al termenului „epifanie", experienţa estetică funcţionează, pentru autorul lui *Ulysse*, ca o veritabilă revelaţie profană. Într-un fel anume, epifaniile joyciene sunt o variantă occidentală şi profană a lui *satori*, a „iluminării" neaşteptate care este descrisă în numeroase texte ale budismului chan şi zen. În acest context, ele nu sunt fără legătură cu revelaţiile memoriei involuntare ale lui Proust, deşi la acesta revelaţiile se referă la structura temporală a lucrurilor, în timp ce Joyce, şi, fără îndoială, în budism, este vorba de experienţa unui moment de imanenţă absolută şi suficientă sie. Ar fi dificil să ne pronunţăm asupra statutului acestei exacerbări a conduitei estetice aşa cum sunt epifaniile joyciene. În principiu, fiecare poate, fără îndoială, să-şi închipuie cu uşurinţă anumite experienţe înrudite, de exemplu momente în care, faţă cu opera de artă sau cu o constelaţie perceptivă a lumii naturale sau umane, lucrurile par că îşi regăsesc pe neaşteptate locul, se distribuie într-o prezenţă care îşi este suficientă şi nu invocă un „dincolo" existenţial. Fără îndoială, existenţa unor atare experienţe nu are nici un amestec în cultul pe care unii dintre noi îl au pentru artă. Dar se poate spune cu certitudine că ceea ce ne interesează nu este o proprietate internă a

lucrurilor (nici *a fortiori* o determinare a esenței în artă), ci o proprietate relațională, întrucât epifania se constituie mereu în și prin impactul dintre un obiect și un individ. Cu alte cuvinte, fie că avem sau nu acces la experiențe de tipul acesta, modul în care sunt descrise de cei inițiați confirmă ipoteza că relația estetică, chiar în forma ei cea mai exaltată și mai rar întâlnită, rămâne stabilă din punct de vedere structural: dimensiunea estetică este o proprietate relațională și nu o proprietate a obiectului.

Având precizările de rigoare, nu ar fi greu deloc să deducem trăsăturile comune ale acestor trei confesiuni. Este vorba de două trăsături:

– Toate conduitele descrise sunt niște activități de discriminare cognitivă, de discernământ: Stendhal își amintește de anumiți stimulenți sonori; Shen Fu observă insectele, le mărește în minte universul, proiectează asupra lor identitatea unor animale macroscopice; Joyce fotografiază mental un fel de tablou viu. Enumerarea respectivă nu este exhaustivă: *a citi* un text de exemplu, *a palpa* o sculptură sau un vas, *a mirosi* un parfum (este suficient să ne gândim la Des Esseintes, personajul romanului *À rebours* de Huysmans), *a gusta* savorile sunt tot atâtea activități estetice ce exemplifică de asemenea aceeași relație cu lumea, pe care o numim atenție cognitivă. A privi, a asculta, a palpa, a mirosi și a gusta sunt, prin urmare, modalitățile fundamentale prin intermediul cărora luăm cunoștință de lumea înconjurătoare. Funcția lor originară și „canonică", și fără îndoială motivul pentru care au fost selecționate în procesul evoluției, nu rezidă, evident, în utilizarea lor estetică, ci în faptul că ne permit să ne orientăm în mediul fizic și uman în care viețuim. Până și contemplarea unui tablou sau audierea unei piese muzicale, nu se înscrie în mod obligatoriu în unitatea funcțională a unei conduite estetice. Pânza poate să îndeplinească funcția de transmitere a informației, o funcție rituală și chiar magică; audierea unei piese muzicale poate să facă parte dintr-un test de control de solfegiu. Cu alte cuvinte, dacă o activitate umană este o activitate cognitivă, ea este o cauză necesară, dar nu și suficientă, pentru a distinge aici o conduită estetică.

– A doua trăsătură comună ne livrează condiția specifică pe care activitatea de discernere urmează să o realizeze pentru a fi de natură estetică. În toate confesiunile citate, activitatea cognitivă poartă o încărcătură afectivă, în sensul că este valorificată pentru plăcerea pe care o poate provoca. Aceasta este, cu siguranță, condiția suplimentară: ca o activitate cognitivă să pornească dintr-o conduită estetică, ea trebuie să fie însoțită de satisfacția pe care o produce chiar activitatea cognitivă.

Zic satisfacție, dar aprecierea poate să fie, bineînțeles, negativă, altfel spus poate fi vorba de o experiență de „insatisfacție", de neplăcere. Trebuie să insistăm asupra acestui lucru, întrucât în domeniul operelor de artă, experiențele estetice neplăcute sunt, de cele mai multe ori, trăite ca niște realități care, „pe bună dreptate", nu ar fi trebuit să existe (de unde și tendința de a dota „opera de artă" cu o valoare intrinsecă pozitivă, ceea ce înseamnă că o operă „proastă" *nu poate fi* o operă). Motivele stau la suprafață: în cazul unei opere de artă, adoptarea caracteristicii estetice este solicitată de prezumția că ea a fost creată *cu scopul* de a face cu putință o activitate estetică suficientă. Ar trebui să adaug că, în contextul economiei de piață, se mai întâmplă să dai și niște bani pentru a avea acces la o operă de artă, ceea ce ne dă impresia că suntem în drept să ne așteptăm la o experiență suficientă. De asemenea, dacă atenția pe care o acordăm unei opere se dovedește a fi insatisfăcută, ne credem înșelați. În situațiile estetice privilegiate din mărturisirile pe care le-am citat, adică în situațiile care provin din transformările unor stimulenți intramondeni în anumite obiecte estetice, reacțiile de felul acesta sunt extrem de rare. Aceasta se datorează, fără îndoială, faptului că transformarea obiectului perceptiv în obiect estetic revine în totalitate celui care operează conduita estetică. De altfel, adoptarea unei conduite estetice în raport cu un câmp de stimulenți intramondeni se face adeseori într-o manieră spontană, trecând prin experiența unei dispoziții afective pozitive sau negative în raport cu organizarea perceptivă a stimulenților pe care i-am surprins strecurându-se în atitudinea estetică. De acum înainte, noi în general ieșim tot atât de ușor și fără zgomot cum am intrat, întrucât obiectul nu ne solicită contemplație estetică sau alt fel de activitate. Alta este, bineînțeles, situația în care contemplăm, de exemplu, un peisaj descris cu încântare de prieteni sau de pliantele turistice. În acest caz, adoptarea conduitei estetice reprezintă un act voluntar, fiindcă ni s-a promis că peisajul în discuție merită să fie văzut. După cum ne dăm seama, doar cu așteptări destul de precise putem parcurge itinerarul care ne duce la punctul de vedere „pitoresc". Dacă rezultatul nu este la înălțime, experiența disforică este mai puternică decât în cazul unei conduite estetice autoinduse. Altfel spus, nu o vom face cunoscută decât bodogănind: „Iată un loc cu o reputație exagerată!"

În conformitate cu obiectele care o determină, satisfacția poate fi prezentată în forme și modalități multiple, după cum și tonalitățile ei depind de temperamente individuale și comportamente sociale sau culturale dintre cele mai diferite. Ca să putem vorbi de o conduită estetică,

trebuie ca (ne)plăcerea să regleze activitatea de discernământ, iar sursa (in)satisfacției să fie o activitate cognitivă. Cea din urmă perspectivă nu ne forțează să distingem mai multe feluri de plăcere – o distincție care ar risca să devină problematică în raport cu unicitatea localizării cerebrale a centrului de plăcere despre care ne învață neurologia, ci să facem delimitările de rigoare între diferite cauze ale plăcerii: o (in)satisfacție este parte integrantă a unei conduite estetice din clipa în care aceasta este legată cauzal de desfășurarea activității cognitive însăși.

Despre filogeneza relației estetice

Kant a observat că particularitatea atenției estetice nu rezidă în faptul că ea este opera unei facultăți speciale, ci în specificitatea funcțională a folosirii atenției cognitive, specificitate pe care el a descris-o drept un „joc liber al facultăților". În consecință, activitățile ludice sunt, fără îndoială, acelea care constituie formele evolutive originare ale activității endogene – independentă deci de orice constrângere pragmatică exterioară și de orice finalitate utilitară directă –, ale proceselor de explorare cognitivă și motrice. În cele din urmă, relația estetică nu se distinge fundamental de sfera ludică, singura particularitate fiind faptul că, în cazul său, activarea endogenă se bazează numai pe explorarea cognitivă. Celălalt pol, activitatea „productivă" endogenă, se regăsește în mai multe tipuri de creație artistică; este suficient să ne gândim la creația ficțională sau la jocul actoricesc. Această afinitate explică doar în parte confuzia recurentă dintre estetic și artistic. Din perspectiva analizei noastre însă trebuie să fie clar că procesele invocate nu sunt aceleași: atenția estetică lasă locul unei intensificări ludice a discernământului cognitiv, pe când în cazul conduitelor artistice, activarea ține de procesele operatorii (de exemplu, o activitate de motricitate gestuală sau de expresie lingvistică).

Însăși existența unui regim ludic al sferei de cunoaștere și de acțiune nu vine de la sine, dacă e să ne plasăm cel puțin într-un cadru naturalist, adică să acceptăm supoziția metodologică în conformitate cu care originea atenției estetice și a activității artistice trebuie să poată fi atașate la o genealogie culturală ancorată în evoluția biologică a speciei umane. În concluzie, pentru a mă limita la activitatea mentală care corespunde polului estetic, dacă ne întoarcem la ceea ce psihologii și biologii ne

învață despre genealogia conduitelor cognitive umane, descoperim că filogeneza proceselor cognitive este cea a explorărilor dictate de momentul pragmatic. Altfel spus, ele sunt motivate, prin originea lor, de „utilitatea" lor, adică prin posibilitatea de a le traduce imediat în comportamentul motor profitabil individului: căutarea hranei, fuga de prădător, recunoașterea semenilor etc. Problema originii conduitelor estetice este, prin urmare, un aspect particular al unei probleme mai generale, aceea a genezei activităților cognitive autoinduse și subdeterminate din punct de vedere pragmatic. Pentru a formula problema într-o manieră mai concretă, recurgem la o interogație: de ce, în absența oricărui pericol sau nevoi imediate, nu punem modulii mentali responsabili de activitatea cognitivă în poziția de *stand-by*[1]?

Faptul că noi nu adoptăm o asemenea atitudine care ar fi, în mod manifest, mai economică decât atenția și meditația perpetuu rumegândă ce caracterizează viața conștientă a oamenilor, relevă o istorie pasionantă, deși, în parte, ipotetică, chiar speculativă. În evoluția ființelor vii, explorările cognitive cele mai primitive sunt, în totalitatea lor, de natură proximă, adică se fac prin contact direct. De asemenea, ele sunt legate direct de acțiunile motrice; cu alte cuvinte, legătura dintre informație și răspuns este asigurată de reacții scurte (nu este răgaz pentru latență). În consecință, cele mai primitive organisme vii, de exemplu, amibele – nu au acces la informația cognitivă decât prin contact, iar fiecare semnal pertinent pe care îl primesc se traduce direct în reacție motrice (în funcție de tipul de semnal primit, ele avansează, se retrag, ingerează etc.). Un atare mod de receptare a informației permite o reacție rapidă, dar el posedă o capacitate de anticipare extrem de redusă, pe de o parte, deoarece depinde de o sursă învecinată (ocurența semnalului coincide, temporal, cu stabilirea unui contact material cu sursa semnalului), iar pe de altă parte, deoarece este integrat într-o reacție scurtă, la încheierea căreia se produce, *ipso facto*, extinderea stimulării cognitive (memoria informațională de care dispun asemenea organisme este o memorie de scurtă durată care se șterge în clipa în care are loc reacția). Organisme de acest fel nu au deci acces la informațiile „dezinteresate", adică supuse indirect la o exploatare actanțială, dispunând de un mediu spațial structurat, întrucât toată informația este un stimulent de contact raliat direct la reacția motrice.

---

[1] Problema aceasta s-a pus deja în amontele speciei umane, fiindcă activarea endogenă a atenției cognitive nu este specifică omului.

Marele salt în evoluția cognitivă se produce o dată cu organismele capabile să extragă o informație din surse aflate la distanță (deci îndepărtate spațial) și să anuleze automat legătura dintre receptarea informației și producerea unei reacții motrice. În cazul ființelor umane, este vorba de simțurile mirosului, auzului și vederii care fac posibilă receptarea unor informații aflate la distanță: ele țin mediul ambiant la distanță și ne permit să dispunem de o informație structurată spațial și dotată cu o mare capacitate de anticipare temporală.

Această capacitate de anticipare, ca și dezvoltarea concomitentă a unei memorii de lungă durată, sunt cei doi factori care fac posibilă suprimarea legăturii automate dintre primirea informației și reacția motrice[1]. Prin urmare, în cazul unui organism în stare să exploateze informații la distanță, stimularea sistemului său de alarmă nu se traduce, de acum încolo, prin inducerea unei reacții motrice imediate, ci, exclusiv, prin întreruperea activității în curs de desfășurare și activarea subsecventă a ansamblului de aparate senzoriale care îi permit să actualizeze, să parcurgă și să compare totalitatea informațiilor plurimodale accesibile. Numim acest tip de reacție, care, la început, este pur cognitivă și nu actanțială, răspuns orientativ (*orienting response*). Când un animal se angajează într-un proces orientativ, el trece printr-un fel de pilotaj comportamental automat (preatențional), în care activitățile lui sunt controlate de subsisteme specializate ale creierului, printr-un fel de pilotaj centralizat, în care o zonă centrală sintetizează orice informație pertinentă. Trecerea de la o informație proximă la una îndepărtată spațial, este deci originea unui nou repertoriu comportamental ce se reduce la o reacție motrice retardată sub controlul unei atenții centralizate. După mai mulți autori, ceea ce numim curiozitate dezinteresată, cu alte cuvinte existența unui interes cognitiv fără a fi legat de o utilitate pragmatică directă, s-ar fi născut din activarea tot mai frecventă a acestor răspunsuri orientative. Augmentarea frecvenței ar putea fi explicată prin faptul că anumite actualizări *(update)* generale repetate ale stării informaționale interne sunt ele însele folositoare, fiindcă ele mențin trează structurarea anticipărilor. Dacă e să îl credem pe Dennett, acest proces ar fi transformat, puțin câte puțin, modul de a răspunde orientativ într-o „obișnuință" care încetează a fi sub controlul direct al stimulenților externi și care poate fi provocată în mod endogen. Altfel spus, răspunsurile

[1] A se vedea: Daniel Dennett, *La conscience expliquée*, 1991, Éditions Odile Jacob, 1993, cap. 7.

orientative s-ar fi transformat într-o strategie care constă în obținerea de informații „pentru ele însele"[1].

Reașezată în acest cadru general, geneza conduitei estetice pierde un pic din propriul mister, întrucât o putem vedea ca pe o activare a curiozității endogene, specificitatea sa funcțională constând în faptul că satisfacția provocată de activitatea atențională ca atare îi servește drept regulator. Trebuie deci să o distingem de forma generică a curiozității endogene care, deși nu mai este prilejuită de o necesitate pragmatică imediată, nu este, în sine, estetică: a privi de dragul privitului nu e același lucru cu a privi dintr-un unghi estetic. Nu vrem să spunem totuși că o activitate cognitivă non-estetică nu poate să lase loc unor efecte emoționale de natura (in)satisfacției. Dar în cele mai răspândite situații cognitive, această (in) statisfacție non-estetică este indusă de încheierea secvenței cognitive. Atunci când rezolvăm o problemă, satisfacția se manifestă în cazul în care găsim soluția, iar insatisfacția se datorează faptului că nu o putem găsi. Când citesc un roman, dinamica pusă în joc este foarte diferită: indiciul variabil de satisfacție îmi controlează pe de-a întregul lectura; cât privește sfârșitul povestirii, înainte de a produce satisfacție, el pune capăt relației apreciative ca atare. În acest caz, prin urmare, este vorba de o insatisfacție indusă chiar de operația de discernământ, pe când în primul caz, insatisfacția era cauzată de rezultatul activității. Cu alte cuvinte: atenția estetică este autoteleologică, în sensul că ea funcționează în buclă sub impulsul acelui indiciu de satisfacție pe care îl generează.

S-ar putea obiecta că există operații de discernământ pe care le realizăm dintr-o perspectivă ce nu este estetică, dar care este totuși însoțită de un indiciu de (in) satisfacție legat chiar de derularea atenției noastre cognitive. Cu toate acestea, am impresia că rămâne posibilitatea de a distinge cele două tipuri de situație. În primul rând, trebuie să punem de o parte cazurile în care componenta (in)satisfacției este pur accidentală, adică este provocată de alți factori decât activitatea cognitivă. Dacă nu ne putem înșela deloc în privința unei experiențe trăite, satisfăcătoare sau nu, de foarte multe ori se întâmplă să ne înșelăm în ceea ce privește sursa satisfacției. Lucrul acesta este valabil și pentru conduita estetică. În rândul al doilea, trebuie să distingem între autoteleologia *activității* cognitive și problema autoteleologiei eventuale a *conduitei* estetice: în cea mai mare parte a timpului, conduitele estetice,

[1] Vezi: Dennett, *ibid.*

chiar dacă sunt reglate de indiciul de satisfacție internă al activității cognitive, îndeplinesc funcții „transcendente" multiple în viața noastră (și acest lucru rămâne valabil, întrucât obiectul conduitei estetice este o operă de artă), adică *nu* sunt autoteleologice. Cu alte cuvinte, trebuie să distingem între aprecierea estetică și valorificarea hedonistă a conduitei estetice, comparată cu alte tipuri de activități. Acestea fiind spuse, nimic nu se opune faptului că anumite conduite cognitive canonice se metamorfozează spontan în conduite estetice. În general, dacă un specialist studiază un tablou cu scopul de a-i determina sarcinile, el nu se dedă unei activități estetice, dar i se întâmplă, cu certitudine, de câteva ori pe parcursul investigației să se vadă prins, involuntar, într-o atitudine apreciativă și deci estetică. Până și școlarul pe care îl impunem să ingurgiteze pe marii clasici, reușește, uneori, să uite de contextul selecției școlare, lăsându-se pradă plăcerii sau neplăcerii pe care o au textele „pentru ele însele".

Aceste treceri spontane de la operația cognitivă funcțională la discernământul cu finalități estetice se explică din mai multe motive. În primul rând, din rațiuni de programare genetică sau de impregnare culturală, anumite tipuri de evenimente și de obiecte funcționează ca veritabile semnale declanșatoare care ne fac să adoptăm, în mod mai mult sau mai puțin automat (adică fără ca noi să luăm o decizie conștientă), o atitudine estetică. S-a putut, astfel, observa că, în cele mai diverse culturi, ființa umană ia, în mod instantaneu, o atitudine estetică atunci când se confruntă cu florile. Unii etologi ai comportamentului uman presupun că această fitofilie (dragostea față de plante) este preprogramată genetic. Este adevărat că ipoteza nu este unanim acceptată, mai ales de antropologi care, în bună parte, se îndoiesc de generalitatea absolută a acestei investigații estetice[1]. Faptul că o regăsim însă în multiple culturi care au evoluat independent una de alta, demonstrează, cel puțin, că ea corespunde unei motivări umane de bază, fie că aceasta este fondată genetic, fie că traduce o simplă analogie evolutivă[2]. Un alt caz este, fără îndoială, mai univoc. Este vorba de investigația estetică cu care sunt tratate fețele semenilor noștri. Această atitudine pare să se regăsească în toate culturile: nouă ne este dificil să descoperim o față omenească fără să reacționăm, pozitiv ori

[1] Vezi privitor la această problemă p. 45–46 din cartea de față.

[2] În legătură cu distincția dintre omologia fondată genetic și analogia evolutivă, a se vedea tot acolo, p. 33–40.

negativ, la frumusețea sau urâțenia ei. Și dacă este adevărat că această reacție își află fundamentul său biologic în pornirile sexuale, nu este mai puțin adevărat că ea a evoluat, între timp, pentru a deveni o reacție specific estetică, în sensul că explorarea trăsăturilor feței provoacă o (in)satisfacție independent de orice poftă sexuală. Un indiciu al acestei autonomizări a atitudinii estetice regăsim în faptul că noi apreciem (pozitiv ori negativ) chiar fețe care, din rațiuni de diverse interdicții, sunt excluse din terenul de joc al potențialilor parteneri sexuali. Se poate remarca, în treacăt, că filosofia și aprecierea estetică a fețelor demonstrează, dacă mai este nevoie, că teza conform căreia aprecierea „frumosului natural" ar fi mereu în dependență de aprecierile noastre artistice – o teză rezumată în formula lui Wielde, în opinia căruia natura imită întotdeauna arta, – este neîntemeiată.

A emite ipoteza unei eventuale anteprogramări genetice a anumitor reacții estetice nu este incompatibil cu varietatea interculturală a acestor reacții. În așa fel, în cazul fețelor și, mai cu seamă, a corpului uman, trăsăturile cu care sunt investigate estetic variază în funcție de culturi: o cultură acordă preferință ochilor, alta – gurii, o altă cultură – unui *gestalt* global sau cefei etc. În același mod, a presupune că fitofilia delimitează un obiect estetic „universal" înseamnă că, în orice împrejurare, tipul de flori pregnante estetic variază de la o cultură la alta. De exemplu, în China sau în Japonia, florile prunilor și cireșilor sunt obiecte estetice de primă importanță, pe când în Europa, ele ne interesează mai mult în raport cu fructele pe care le promit, decât potențialitatea lor estetică. Dacă ar fi să aranjăm diferite tipuri de flori în conformitate cu interesul lor estetic, presupun că, în cea mai mare parte, vom plasa florile prunilor și cireșilor undeva la coadă, foarte departe de trandafiri. În China sau în Japonia, ierarhia nu va fi aceeași. Se poate merge , desigur, și mai departe, hazardându-ne în ipoteza că aceste diferențe se leagă, în special, de faptul că, în cultura occidentală, separarea plantelor utilitare de plantele ornamentale este mai pronunțată decât în culturile Extremului Orient. E o realitate care, la rândul ei, constituie semnul unei deosebiri și mai profunde. Din motive istorice complexe, Occidentul separă destul de tranșant domeniul utilitar al câmpului de ceea ce poate produce o conduită estetică. În Japonia, dimpotrivă, s-a acordat preferință interacțiunii dintre cele două domenii. În felul acesta se explică arta olarului care este, la japonezi, o artă majoră, deși oalele rămân a fi obiecte de uz curent; iar poezia, invers, o dată cu finalitatea ei estetică, comportă și o funcție direct utilitară, mai cu seamă pentru comunicarea indirectă la curțile

feudale, unde eticheta interzicea orice enunț direct ce ar fi putut crea probleme. Într-un cuvânt, conduita estetică are o bază biologică și este o constantă antropologică, iar faptul că anumite activări ale ei depind de eventuale preprogramări genetice, nu implică deloc teza unei uniformități transculturale a obiectelor și conduitelor. Aceeași situație este în domeniul limbilor: competența lingvistică se înalță pe un soclu genetic, pe o gramatică universală, și acest lucru nu este incompatibil cu diversitatea lingvistică.

Intenționalitatea relației estetice

Pornind de la crochiul descriptiv de mai sus, poate fi elaborat un model analitic al relației estetice în termenii conduitei umane intenționale. Adjectivul „intențional" are, aici, două sensuri: relația estetică face parte din domeniul faptelor de Intenționalitate, în sensul atribuit de Brentano, deoarece este, de fiecare dată, o activitate de reprezentare (mentală); dar ea este, de asemenea, intențională în sensul banal al termenului, o dată ce este ghidată de o intenție specifică ce ne permite să o distingem de celelalte activități reprezentative[1]. Această intenționalitate, cu sensul dublu al termenului, poate fi specificată în funcție de cinci aspecte[2]:

a) Conduita estetică este o activitate reprezentativă, pentru că este întotdeauna „în legătură cu" ceva, adică este dirijată asupra unui obiect care constituie referința ei. Și putem numi acest obiect „obiect estetic", cu condiția de a nu uita că proprietatea „estetic" nu este o proprietate internă a obiectului, ci o proprietate relațională pe care el o „dobândește" în momentul în care este abordat dintr-o perspectivă estetică. În sensul strict al termenului, nu există obiecte estetice (pe care am putea să le opunem altor tipuri de obiecte), ci numai o conduită ce investește în unele obiecte și evenimente (lumea naturală, obiecte utilitare, opere de artă). Modalitatea intențională de-a lungul căreia se realizează conduita

[1] În legătură cu distincția (și relațiile) dintre intenționalitate ca relație de restituire și intenție ca scop, a se vedea J.R. Searle, *L'intentionalité. Essai de philosophie des états mentaux*, Éditions de Minuit, 1985, p. 17. Îmi permit să fac trimitere și la Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Éditions Gallimard, 1996, p. 65–77.

[2] Reiau aici, cu câteva modificări, reflecțiile pe care le-am dezvoltat în *Qu'est-ce qu'une conduite esthétique?*, Revue internationale de philosophie, 1996, nr. 4, p. 669–680.

estetică descinde cu suficientă claritate din relația cognitivă cu lumea. Așa cum au demonstrat și confesiunile din debutul acestui capitol, dacă ne angajăm într-o conduită estetică, ne dedicăm unor activități ca audierea sunetelor, vizionarea formelor, lectura textelor etc., tot atâtea comportamente care fac parte din atenția pe care o acordăm lumii. Nimic nu justifică, prin urmare, definirea conduitei estetice ca o relație cognitivă specific estetică care s-ar distinge de relația cognitivă „banală". Numai identificarea abuzivă – chiar dacă aceasta se înscrie tocmai în actul de naștere al doctrinei estetice – a relației cognitive cu relația de investigație științifică a putut conferi o aparentă plauzibilitate acestei idei. Cu alte cuvinte: pretinsa opoziție dintre relația cognitivă și o relație cu lumea care ar fi specific estetică poate fi redusă la distincția dintre investigația științifică și relația cognitivă „banală" care este aceea a atenției față de realitate, coextensivă vieții conștiente a omului.

b) În relația cognitivă, lăsăm realitatea să acționeze asupra noastră, încercând să identificăm, să înțelegem sau să interpretăm această acțiune, adică să ne formăm despre ea o reprezentare justă. Reluând termenii lui Searle[1], putem susține că direcția de ajustare a relației cognitive pornește de la spirit și se îndreaptă către lume. Dacă în relația instrumentală suntem tentați să ajustăm lumea la dorințele noastre, în relația cognitivă încercăm să ne ajustăm reprezentările noastre la lume. Această direcție de ajustare este, din punct de vedere neurologic, constitutivă pentru relația cognitivă, adică se înscrie în structura ei funcțională. Prin urmare, ea este constitutivă și pentru conduita estetică: acest lucru înseamnă că o atenție estetică poate fi corectă sau eronată, adică este accesibilă procedurilor de validare intersubiectivă. S-ar putea să mă înșel în ceea ce privește maniera în care interpretez o operă de artă și mi se poate demonstra că mă înșel. Dacă această constatare banală se face atât de rar, e pentru că filosofia are tendința de a-și concentra analiza relației cognitive pe această conduită deosebit de reflexivă așa cum este investigația științifică, mai curând decât pe activitățile cognitive mai modeste, dar tot atât de fundamentale, încât ne permit să (supra)viețuim și să ne orientăm în lume. Este inutil să susținem că această lipsă de reflexivitate, departe de a fi un defect de aplicare cotidiană a relației cognitive, este condiția indispensabilă a caracterului său operatoriu: un om (și o ființă vie, în general) care s-ar obliga să își supună operațiile

[1] A se vedea John Searle, *Taxinomie des actes illocutoires*, în *Sens et expression*, Éditions de Minuit, 1982, p. 42.

cognitive de orice origine procedurilor de control reflexiv care constituie norma investigației științifice (sau, mai rău, care ar urmări să le legitimeze în sensul fundamentalismului filosofic, de exemplu, în termeni de certitudine absolută), nu ar trăi suficient de mult pentru a putea să asigure transmiterea acestui ideal nefericit urmașilor săi. Mai concret: faptul că, de pildă, contemplarea vizuală a „frumosului" nu se înscrie într-o perspectivă fondatoare, nu înseamnă că în contemplarea estetică contează doar „aparențele" și nu „realitatea", dar că realitatea, în care operează conduita estetică când are drept suport o activitate vizuală, este pur și simplu cea a percepției comune și nu cea a investigației științifice.

c) Deși conduita estetică are drept suport relația cognitivă cu lumea și nu definește deci o relație proprie (care s-ar distinge, în același timp, de relația instrumentală, de relația evaluabilă și de relația cognitivă), nu îl vom urma pe George Dickie atunci când susține că adoptarea unei atitudini estetice față de un obiect se reduce la faptul de a fi atent la acesta, de unde decurge că atitudinea estetică nu ar fi decât un mit[1]. În cazul în care conduita estetică se realizează efectiv în procesul unei activități Intenționale care provine din relația cognitivă cu lumea, ea mai posedă o trăsătură suplimentară care ne îngăduie să o delimităm de alte conduite ce au loc în cadrul aceluiași tip de activitate Intențională. Așa cum am văzut, această trăsătură, care reprezintă în fond o conduită ireductibilă, constă în perspectiva, altfel zis în intenția care ne ghidează în acest caz activitatea cognitivă: când ne dedicăm conduitei estetice, o facem în scopul ca activitatea cognitivă să devină chiar derulare a acesteia, sursă de plăcere. Așa cum demonstrează realitatea, noi ne angajăm adesea în mod spontan într-o relație estetică, deși intenția noastră nu este în mod obligatoriu o intenție prealabilă. Trebuie însă ca ea să constituie o intenție în derulare care reglează activitatea noastră cognitivă[2]. Ireductibilitatea conduitei estetice rezidă deci în funcționalitatea specifică pe care o acordă activității cognitive. Această trăsătură este suficientă pentru a o distinge de celelalte conduite ce au loc în procesul realizării activității cognitive și care, dincolo de diversitatea lor, au în

---

[1] George Dickie, *Le mythe de l'attitude esthétique* (1964), traducere franceză în Danielle Lories (éd.), *Philosophie analytique et esthétique*, Méridiens-Klincksieck, 1988, p. 115–134.

[2] În legătură cu distincția dintre intenția prealabilă și intenția în acțiune, a se vedea John Searle, *L'intentionalité. Essai de philosophie des états mentaux*, op. cit., p. 107.

comun proprietatea de a nu pune în mișcare activitatea cognitivă, cu scopul de a maximaliza plăcerea indusă de această activitate în și pe parcursul desfășurării sale. E de la sine înțeles că o analiză mai detaliată ar necesita descrierea prealabilă a diversității scopurilor în funcție de care ne consacrăm activităților cognitive, o descriere care ar permite, în exclusivitate, să se creeze o imagine mai exactă a caracterului autoteleologic al activității cognitive atunci când aceasta din urmă devine suportul conduitei estetice. În fine, vă mai reamintesc că *activitatea cognitivă* fiind autoteologică nu implică decât conduita estetică ce are o proprietate identică. Dimpotrivă, ea este, de cele mai multe ori, funcțională în contextul unei perspective mai globale, de ordin existențial, de exemplu.[1]

d) Ireductibilitatea conduitei estetice rezidă în funcționalitatea specifică cu care ea dotează activitatea cognitivă: aceasta este funcțională în raport cu o stare de satisfacție endogenă, stare creată de o activitate mentală așa cum sunt atenția sau discernământul. Este important să notăm că sursa directă a satisfacției este activitatea reprezentativă exercitată asupra unui obiect și nu acest obiect „în sine". Acesta este unul din motivele care explică de ce același obiect (de pildă, aceeași operă) poate să provoace aprecieri variate la indivizi diferiți. Altfel spus, una din sursele disensiunilor estetice rezidă în faptul că reprezentările pe care le lansează diferiți indivizi față de același obiect nu coincid. De aici decurge falsa impresie că aprecierea estetică este amendabilă. Totuși ceea ce este, în realitate, amendabil este atenția cognitivă, reprezentarea: eventuala schimbare a aprecierii nu este decât un rezultat al acestei schimbări de atenție. Dacă ne exprimăm într-un mod mai general: nervul unei comprehensiuni corecte a relației estetice rezidă în recunoașterea faptului că (in)satisfacția nu este un act de judecată, ci un efect al activității cognitive: eu nu *judec* dacă sunt satisfăcut sau insatisfăcut, eu mă limitez să iau act, tot așa cum iau act de faptul că lucrurile sunt mai curând așa și nu altfel. Bineînțeles, (in)satisfacția este o stare mentală Intențională, întrucât ele posedă un conținut reprezentativ și un obiect: obiectul este opera sau fenomenul natural asupra căruia îmi concentrez atenția; cât privește conținutul reprezentativ, acesta este un ansamblu de credințe pe care le nutresc față de acest obiect sau această operă. Cu alte cuvinte, dacă o operă îmi procură o satisfacție estetică, aceasta

---

[1] Vezi Schaeffer, op. cit., p. 135–137.

înseamnă, întâi de toate, că eu cred că ea deține anumite proprietăți și, ulterior, că aceste proprietăți plac ochilor mei. Dacă o operă nu place ochilor mei, aceasta înseamnă că proprietățile pe care eu cred că le posedă nu se mai prezintă ca fiind dezirabile. Însă caracterul dezirabil sau indezirabil al acestor proprietăți nu este o credință și nici un act de judecată, ci un afect care le investește și le dotează cu o valoare pozitivă ori negativă.

e) Orice satisfacție sau insatisfacție implică o relație „interesată" în starea lucrurilor sau a obiectului care ne place sau ne displace. Afirmația în cauză este valabilă și pentru conduita estetică. Așa cum am văzut mai sus, dacă o operă îmi place sau îmi displace, aceasta presupune nu numai faptul că eu am anumite credințe în raport cu proprietățile ei (credințe care formează conținutul Intențional al atenției pe care i-o acord), dar și faptul că proprietățile pe care eu cred că le posedă, îmi par dezirabile sau indezirabile. Exprimându-ne mai succint, conduita estetică *este* o conduită interesată, întrucât, ca toată conduita apreciativă și evaluativă, ea este ancorată, până la urmă, în economia dorințelor noastre. Teza conform căreia aprecierea sau judecata estetică ar fi dezinteresate, nu are sens decât dacă, identificăm, în felul lui Kant, interesul *ca atare* cu interesul pentru *obiectele* reprezentării, adică este vorba de un interes legat de utilizarea pe care o atribuim acestor obiecte sau de un interes etic. Se știe, de fapt, că filosoful german pune în legătură caracterul dezinteresat al satisfacției estetice de faptul că, în relația estetică, contează doar reprezentarea obiectului care place, în timp ce eu sunt indiferent față de existența lui. Această idee este foarte justă chiar și pentru motivul că atrage atenția asupra faptului că, în relația estetică, satisfacția este provocată de activitatea cognitivă însăși. Totuși de aici nu rezultă deloc că relația estetică este dezinteresată: acest interes pe care îl avem pentru proprietățile obiectului există *în calitatea lui de obiect reprezentat*. Acest interes este, cu certitudine, foarte diferit – deși nu este incompatibil – de interesul pragmatic sau etic, dar acest lucru nu înseamnă că nu mai este vorba de un interes. Așa cum a remarcat și Hubert Damisch, în urma lui Freud, „valoarea unui lucru se măsoară în funcție de dezirabilitatea lui", iar faptul că are loc o apreciere sau o evaluare – indiferent de tipul acestei evaluări – implică existența unui interes.[1]

[1] Vezi: Hubert Damisch, *Le jugement de Pâris*, Éditions Flammarion, 1992, p. 45.

Există o cunoaștere specific estetică?

Ipoteza pe care vin să o susțin și anume – conduita estetică provine din relația cognitivă, din atenție sau din discernământ, nu este, bineînțeles, o invenție care să îmi aparțină. Ea își trage originea din estetica filosofică a secolului al XVIII-lea. În acest sens, putem susține că estetica a dispus de la bun început de toate elementele care i-ar fi permis să-și identifice obiectul său. În primul rând (vezi contribuția lui Baumgarten în această privință), ea a identificat corect relația estetică ca fiind o relație cognitivă. Ulterior (în maniera exemplară a lui Kant), ea a reușit să degajeze specificitatea funcțională a relației cognitive cu finalitate estetică, ținând cont de faptul că ea întreține o relație intrinsecă cu (ne)plăcerea. În fine (în special perioada în care s-a vorbit de frumosul natural), și-a creat mijloacele cu ajutorul cărora putea evita confuzia dintre relația estetică și relația artistică (concepută ca „cunoaștere – facere").

Estetica filosofică a suferit însă de un handicap care nu a încetat să-i contracareze nu numai dezvoltarea ulterioară, fără a mai aminti că, din momentul apariției, ea și-a instrumentalizat faptele estetice dintr-o perspectivă legată de mize externe. Altfel spus, actul de naștere a esteticii filosofice este, în același timp, actul de naștere a doctrinei estetice. Problema relației estetice a văzut astfel lumina zilei într-o conjunctură dublă: aceea a unui demers în căutarea suplimentului „aisthetic" pentru teoria raționalistă a cunoașterii (Baumgarten) și aceea a unui punct de vedere fondator, care încerca să garanteze identitatea transcendentă a subiectului uman și să inițieze o posibilitate de mediere între înțelegere ca facultate cognitivă proprie omului și rațiune ca instrument al Ideilor, dar și între animalitatea senzației interesate și natura pur spirituală a Binelui (Kant). Acest lucru a făcut ca, ulterior, mulți filosofi să trateze relația estetică fie drept „rest" irațional al unei cunoașteri raționale la modul ideal, fie ca pe o intuiție suprasensibilă și, în același timp, suprarațională. Deși tot ce știm despre funcțiile cognitive umane contrazice dualismul gnoseologic (conceptual vs. perceptiv, rațional vs. empiric, spiritual vs. sensibil), esteticienii continuă adesea să abordeze problema în acest cadru dualist, spetindu-se să rezolve o problemă care, în opinia mea, este inexistentă. Să mai amintim că paradigma cunoașterii sensibile, caracterul copleșitor al acesteia fac ca estetica, atunci când se interesează de arte, are tendința de a acorda preferință artelor vizuale. Sau, mai curând, ea are pretenția de a defini arta ca atare, cu toate că în realitate, categoriile analitice de care se servește nu se potrivesc decât

artelor vizuale. În mod similar, estetica nu face dreptate, de exemplu, artei verbale, deşi o plasează metaforic în câmpul artelor vizuale, postulând, de exemplu, că funcţionarea estetică a artei literare transformă limbajul în rezervor de „imagini" poetice (în cazul muzicii, se va vorbi mai degrabă de imagini „expresive", dar reducţionismul rămâne acelaşi). Dacă vrem să avansăm în comprehensiunea faptelor estetice, mi se pare indispensabilă debarasarea de fantoma „cunoaşterii sensibile" (tot aşa cum în domeniul teoriei artei trebuie să ne descotorosim de prejudecată inversă, pusă în circulaţie de teoria romantică, conform căreia esenţa artei s-ar realiza prin arta verbală).

În primul rând, aşa cum ne învaţă lectura oricărui manual de introducere în psihologia percepţiei, ideea unei distincţii dintre o atenţie pur sensibilă şi o atenţie informată conceptual nu are decât o validitate relativă. Desigur, dacă eu acord atenţie unui ansamblu de stimulenţi perceptivi, eu mă concentrez, în funcţie de contexte, pe niveluri diferite de prelucrare a informaţiei. Este adevărat, de regulă, că dacă acord o atenţie estetică unui obiect intramonden, unei flori de exemplu, eu privilegiez, în mare parte, ceea ce empiriştii numeau *sense-data* (contururi, forme, culori) în baza percepţiei cantitative (câţi pistili şi câte stamine are floarea?), în baza analizei interne (este vorba de o plantă autofertilă?) sau în baza reducţiei conceptuale (la care familie aparţine floarea?). Acest lucru nu exclude că nivelul de atenţie perceptivă (în ocurenţa lui vizuală) nu are nimic de la o senzaţie brută, cu toate că este deja prestructurat din punct de vedere categorial. Mai bine zis, această prestructurare este elaborată la un nivel preatenţional, non-conştient. Ea constă, în parte, din mecanisme genetic programate şi, în parte, din deprinderi non-conştiente care se trag din prima copilărie. De exemplu, percepţia noastră vizuală se formează din supoziţia preatenţională conform căreia lumina cade de sus asupra obiectelor. Cu ajutorul unor experienţe cu puii nou-născuţi, Richard Dawkins a demonstrat, începând cu anul 1968 că această supoziţie nu se bazează pe o deprindere empirică[1].

[1] Puii care au o vârstă de trei zile „ciugulesc" de preferinţă stimulenţi tridimensionali, a căror suprafaţă strălucitoare este orientată în sus. Această preferinţă se manifestă de asemenea atunci când li se prezintă imagini de seminţe: ei lovesc cu ciocul imaginile seminţelor cu suprafaţa mai luminată orientată în sus. Puii mai mari, crescuţi la început într-un vas din sticlă iluminat de jos, se comportă la fel: atunci când li se prezintă imaginile seminţelor, ei lovesc cu ciocul de preferinţă imaginile cu suprafaţa luminată orientată în sus, deşi, în conformitate cu experienţa lor „personală", ar trebui să „ciugulească" boabele cu suprafaţa întunecată orientată în sus.

Există numeroase categorizări perceptive preatenţionale de acest tip, de exemplu distincţia figură-fond, decuparea continuumului de frecvenţe luminoase în culori discontinui sau legea constanţei mărimilor care determină ca doi stimulenţi cu intensitate diferită, dintre care unul este mai aproape de noi decât celălalt, să fie văzuţi ca având aceeaşi mărime, graţie mecanismelor complicate de compensare care ţin cont, în special, de diferenţele de deplasare aparentă a obiectelor în cazul în care mişcăm capul (mişcarea aparentă a obiectului care este mai aproape de noi este mai rapidă), cât şi de diferenţele dintre imaginea retinală dreaptă şi stângă. Acestea sunt categorizările, pentru că ele structurează stimulenţii, structurarea putând să meargă, de altfel, spre caracteristicile pe care le posedă stimulenţii înşişi, aşa cum s-a constatat în cazul legii privind caracterul constant al mărimilor. Într-un cuvânt, faptul că noi avem naivitatea să luăm drept un dat pur sensibil este întotdeauna, de fapt, un dat structurat deja de creierul nostru, fie că acesta din urmă adaugă trăsături absente în stimulenţi, fie că le retrage pe unele, fie că le corijează. Iluziile perceptive ne permit să ajungem la conştiinţa despre aceste structurări preatenţionale, fiindcă ele rezultă din disfuncţionarea unei sau altei categorizări. Contrar aşteptărilor pretinse de un constructivism radical, aceste structurări nu sunt arbitrare, ele nu mai sunt, aşa cum credeau kantienii, un indiciu al autonomiei spiritului nostru care şi-ar impune modul său de a vedea realitatea. Ele sunt, în banala realitate, doar produsul selecţiei naturale, adică al realităţii non-umane care le-a selecţionat.

Mai există încă o raţiune pentru care identificarea atenţiei estetice bazată pe o cunoaştere sensibilă – chiar cu sensul extins al termenului în care sensibilul nu s-ar opune categorizărilor preatenţionale – îmi pare falsă: atenţia estetică nu este decât foarte rar o atenţie pur perceptivă. Acest lucru devine evident, mai ales, în cazul operelor de artă. Opera de artă dispune întotdeauna de o identitate stratificată: aşa cum a demonstrat Arthur Danto, niciodată nu este vorba de „simple obiecte" identificabile în mod adecvat pe parcursul unui examen numai perceptiv[1]. Identitatea lor comportă, de fiecare dată, anumite aspecte intenţionale – şi deci convenţionale – care nu sunt accesibile decât prin „cunoaşteri laterale" despre statutul intenţional al obiectului în cauză. În domeniul picturii figurative, această stratificare a fost studiată profund de Panofsky, iar

[1] A se vedea Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, Éditions du Seuil, 1989, în special p. 29–73.

Danto a elaborat chiar o teorie a artelor plastice pornind de la distincția dintre obiect perceptual simplu și opera de artă pentru care acest obiect este un suport. Dar această stratificare se regăsește tot atât de frecvent și în celelalte arte, de exemplu, în muzică, unde adecvarea receptivă este dependentă, în mod direct, de competențele ascultătorului: obiectul atențional *Claviatura bine temperată* nu este același pentru un auditor care îl receptează la nivelul sunetelor și acela care, dispunând de o competență muzicală mai accentuată, este capabil să structureze fluxul sonor în cadrul orizontului atențional constituit din regulile contrapunctului și, mai mult, din regulile sistemului tonal. Trebuie să amintim că în cazul unei opere de artă verbală rolul atenției pur perceptive este încă și mai limitat. Chiar identificarea liniilor de cerneală pe hârtie sau a sunetelor emise de o ființă umană ca fiind text sau act de vorbire, nu are loc evident la nivelul unei tematizări de *qualia* vizuali sau sonori, ci la nivel, pur mental, de interpretare sintactică și semantică. Aceasta nu înseamnă că trăsăturile relevante care provin din examenul perceptiv non-semiotic nu pot să joace niciodată un anumit rol pentru atenția estetică ce stă la baza unei opere verbale. Într-un poem, eufoniile concepute drept puri stimulenți sonori, ca și ritmul, inflexiunile vocale etc., sunt remarcate de atenția estetică și deci apreciate pozitiv ori negativ la nivelul percepției. Dacă e să ne exprimăm mai simplu, contrar celor ce se întâmplă în muzică, nu este vorba de o trăsătură care ar fi *constitutivă* pentru atenția estetică din domeniul verbal. Astfel, în cadrul ficțiunii literare, această componentă perceptivă directă joacă un rol mult mai mic, deoarece esențialul atenției estetice se investește la nivelul imersiunii mimetice în universul reprezentat.

În concluzie, putem spune că, în cazul în care este important să demonstrăm că nu există o legătură logică între atenția estetică și percepția „sensibilă", ar fi greșit să cădem în cealaltă extremă, pretinzând că stimulenții accesibili unui simplu control perceptiv nu fac niciodată parte din operă. Dimpotrivă, în multe arte, diferite niveluri atenționale au, efectiv, tendința de a se cristaliza în jurul unui nivel perceptiv, din simplul motiv că percepția, sub toate formele ei, joacă un rol central în procesele cognitive de orice natură. Ceea ce este problematic nu este, prin urmare, faptul că esteticienii insistă asupra importanței proceselor perceptive și asupra aprecierilor provocate de stimulenții perceptivi, ci faptul că ei au tendința să instituie o opoziție factice între percepție și prelucrarea mentală ulterioară a informației, deși în realitate cea mai mare parte a proceselor atenționale implică colaborarea tuturor nivelurilor.

Aș vrea să adaug trei observații finale în legătură cu problema relațiilor dintre conduita estetică și „cunoașterea sensibilă":

– Trebuie să ne reamintim, pentru început, că o atenție care se focalizează la nivel de *qualia* nu este, în mod obligatoriu, estetică. Ea poate, la fel de bine, să se înscrie în alte activități atenționale. Desenatorul botanist, care dorește să redea cât mai precis aparența fenomenală a unei flori, își concentrează atenția la nivel de *qualia*, fără a se dedica, prin aceasta, unei conduite estetice. În ocurență, activitatea lui provine dintr-o activitate artistică, întrucât se creează o reprezentare vizuală, chiar dacă, din rațiuni legate de funcția imaginilor, această activitate se supune, în acest caz, unor constrângeri veritabile de *omologie* mimetică, în timp ce constrângerile de corespondență mimetică sunt, de regulă, mult mai slabe. În pofida acestei specificități funcționale, ne este permis să extrapolăm pornind de la cazul dat. Rolul, pe care observarea obiectului ce urmează să-l reprezentăm îl joacă în activitatea creatoare a artistului, nu este de natură estetică: activitatea sa perceptivă nu este ghidată de plăcerea (eventuală) pe care o provoacă, ci de tentativa de a traduce percepțiile sale în grafeme mimetice. Chiar dacă ar fi posibil ca o experiență de natură estetică să fie aceea care l-a făcut să prefere un subiect în raport cu altul, selectarea trăsăturilor pe care își va concentra atenția creatoare este dirijată de preocuparea de traductibilitatea *qualia* perceptivi în *qualia* picturali. Nu există nici un motiv pentru care acest principiu selectiv să coincidă cu principiul atenției perceptive inaugurale care a determinat să fie ales un subiect și nu altul.

– În al doilea rând, trebuie să insistăm asupra importanței categorizărilor culturale pentru statutul perceptiv al obiectelor. În consecință, dacă punem în paranteze problema categorizărilor perceptive preatenționale, aceasta nu înseamnă deloc că nivelul perceptiv al atenției estetice este în general saturat de asociațiile culturale. De aceea, nivelul perceptiv nu se limitează niciodată la un simplu *époché* fenomenologic. În cultura japoneză, de pildă, floarea de camelie este asociată cu ideea de sânge (din cauza culorii sale) și de moarte (pentru că se detașează ușor de plantă); de unde și asociația despre moartea prin decapitare. Din câte știu eu, aceste asocieri nu există decât la noi. Acesta fiind cazul obiectului estetic *camelie*, el nu are, atâta cât ni se oferă în cadrul atenției estetice, același statut în Japonia și în Europa, pentru că se referă la constelații afective mult prea diferite.

– În fine, nu trebuie să uităm că atenția estetică nu investește doar nivelul perceptiv și nivelul semantico-ligvistic, ci poate, de asemenea,

să cuprindă și domeniul imaginației. Să ni-l reamintim pe Shen Fu povestind cum, fiind copil, urmărea insectele din iarbă și își imagina că este vorba de o pădure unde acestea erau fiare în căutare de hrană, sau cum mușuroaiele erau munți, iar găurile din sol – defilee. Toate acestea formează un univers imaginat, în cadrul căruia micul băiat întreprinde călătorii la fel de imaginare. Tipul de activitate mentală la care recurge scriitorul este identic celui la care recurgem și noi când citim o povestire de ficțiune sau privim un tablou figurativ, un film. Este vorba, în ambele situații, de o explorare imaginativă care se servește de povestire, de reprezentarea picturală ori de secvențele filmice ca de o amorsă mimetică pentru a elabora un univers mental autonom. În cazul activității imaginative indusă de o operă reprezentativă, un roman de exemplu, universul pe care mi-l imaginez este extrapolat în funcție de comprehensiunea personală a textului, adică în funcție de o atenție cognitivă. Este vorba de o extrapolare, deoarece opera subdetermină întotdeauna universul imaginar pe care îl elaborez datorită ei. Dar această extrapolare nu este, din același motiv, mai puțin constrânsă de proprietățile operei. Ca și în cazul unei percepții, eu pot să mă înșel: pot să confund, de pildă, două personaje, pot să comit erori în ceea ce privește epoca în care are loc acțiunea și așa mai departe. Altfel spus, explorarea mea imaginativă își află sancțiunea într-un obiect care o induce și prin raportare la care ea poate fi justă sau eronată. Este adevărat că în cazul lui Shen Fu situația pare a fi, la prima vedere, diferită. S-ar putea obiecta drept urmare că aici activitatea imaginativă provine mai curând dintr-o activitate propriu-zisă decât din atenția cognitivă, deoarece copilul își inventează singur universul imaginar. Deci ar fi vorba mai curând de o activitate protoartistică și nu de o relație estetică. În realitate, o dată ce copilul a generat premisele metaforizante care îi instituie universul său imaginar, activitatea lui imaginativă ulterioară este tot atât de constrânsă de activitățile reale ale insectelor pe care le observă ca și activitatea cititorului ce este constrânsă de textul romancierului. În raport cu artistul, micul băiat nu făurește în mod veritabil universul său imaginar, ci se limitează să îl observe. Singurul lucru care scapă logicii atenției estetice este momentul inaugural, altfel zis, actul de identificare imaginară între universul real al insectelor și universul macroscopic. Situația nu este prea diferită de acea care constă în descoperirea fețelor în formațiunile de nori sau în profilurile de roci: acolo, o dată instituită convenția metaforică de plecare, ne aflăm într-o relație de atenție

cognitivă în întregime canonică. Acest tip de activitate imaginativă descinde, fără îndoială, din relația estetică. Este la fel de posibil ca această activitate să constituie tipul de experiență estetică cel mai răspândit în copilărie.

Pentru o etologie și o antropologie a relației estetice

Relația estetică, abordată dintr-o perspectivă transculturală sau antropologică, nu este evident o baghetă magică pe care o agităm pentru a rezolva toate problemele. Căci existența unei conduite unice în diferite culturi nu ne convinge încă că ea este extinderea acestei prezențe transculturale și nici nu ne demonstrează, mai ales, cui se datorează această existență. Problema este cu atât mai dificilă cu cât noi tindem să răspundem cu ajutorul dihotomiilor maniheiste: genă vs. mediu, natură vs. cultură, universalitate antropologică vs. singularitate culturală. Cu toate că problema conduitei estetice se pune, în general, în cadrul celei de-a treia dihotomii, este indispensabilă o abordare sumară a primelor două, în măsura în care acestea sunt fondatoare în raport cu aceasta.

Discuția în jurul dihotomiei genă vs. mediu depășește considerabil cadrul acestui mic eseu, scăpând competențelor mele. Dar pare a fi limpede că, în intenția unei simplificări de largă circulație, relația dintre codul genetic și ontogeneza biologică (evoluția organismului) nu este una, unidirecțională, existentă între un program informativ și executarea lui, ci provine dintr-o interacțiune permanentă dintre cod și mediul său (molecular, celular și organic), adică dintr-o relație de cauzalitate bidirecțională. De exemplu, condițiile mediului înconjurător sunt acelea care, în parte, decid ce fel de gene vor fi activate și când vor fi activate. De asemenea, dacă secvența de aminoacizi, codificați de ADN, este o condiție necesară pentru determinarea structurii proteinelor, formarea acestora depinde și de mediul lor celular imediat, de prezența apei, de pildă, de ioni, de gradul de alcalinitate și aciditate. Aceasta fiind situația, posibilitatea unei determinări univoce a trăsăturilor mentale specifice prin intermediul genelor individuale (sau a unei combinații de gene) este *a fortiori* încă și mai puțin probabilă, chiar dacă admitem că o creștere a complexității de dezvoltare ar implica, de fiecare dată, o creștere a plasticității sale și deci a multiplicării de factori cauzali susceptibili de a interveni. Altfel spus, dacă etologii sau psihologii

evoluţionişti emit ipoteza conform căreia o trăsătură comportamentală sau alta are o bază genetică, aceasta semnifică că ei au emis ipoteza că acest bagaj genetic constituie condiţia necesară ca trăsătura să se dezvolte la un individ şi nu că acest bagaj ar constitui o condiţie suficientă şi nici că formele fenotipice ale trăsăturii ar trebui să fie identice de la un individ la altul.

Dihotomia între natură şi cultură ne readuce pe un teren mai familiar, acel al filosofiei. Deşi această dihotomie este omniprezentă în civilizaţia occidentală, ea pare a fi, din punctul meu de vedere, fără obiect. În definitiv, aşa cum am menţionat deja, faptul de a elabora ceea ce noi numim „culturi" *este* o trăsătură a naturii (biologice) a omului. Este vorba de chiar una din trăsăturile specifice ale speciei noastre. Ar fi absurd să spunem că, prin cultură, omul *se emancipează* de natura sa biologică. Dimpotrivă: prin cultură (între altele) el îşi *realizează* natura sa biologică specifică. Ca şi în cazul dihotomiei genă vs. mediu, există tendinţa de a materializa în distincţie ontologică ceea ce provine dintr-o complexificare a nivelurilor funcţionale. De altfel, graţie progresului ştiinţific, fiinţa umană a ajuns să poată interveni asupra determinantelor sale genetice, demonstrând că cultura – în ocurenţă, ştiinţa – îi permite să se ridice deasupra „naturii" sale biologice; acest fapt ilustrează unicitatea ontologică a biologiei şi culturii. În consecinţă, dacă omul poate să îşi schimbe natura biologică printr-o retroacţiune a reprezentărilor sale mentale asupra propriilor condiţii de posibilitate biologică, aceasta ne dovedeşte că el *este* o fiinţă biologică. În acest sens, tehnologiile genetice aplicate la om nu sunt decât o formă particulară complexă de *feed-back* biologic.

Dihotomia dintre universalitate şi singularitate nu este cu nimic mai operatorie, în special dacă o suprapunem – aşa cum procedăm adeseori – pe cea dintre natură şi cultură. Dacă ne interesăm de faptele empirice din domeniul culturii, cred că prima întrebare pe care ne-o adresăm, trebuie să fie, foarte prozaic, aceea despre gradul lor mai mare sau mai mic de generalizare intraculturală şi transculturală. Pornind de la realitatea că putem să demonstrăm dacă o trăsătură deţine o generalizare transculturală suficientă, fără ca aceasta să poată fi explicată printr-o succesiune istorică – de exemplu, în societăţile în care au putut fi observate aceste fapte, ele au evoluat pe parcursul istoriei în nişe culturale izolate unele de altele, – este firesc să lansăm ipoteza existenţei unui fapt etologic, adică a unui fapt care nu îşi află *originea* în autoreproducerea culturală, deci în domeniul reprezentărilor umane elaborate

conştient şi transmise prin „contagiune"[1], mimetism sau asimilare ghidată, ci într-o dispoziţie mentală mai „generală". A susţine ipoteza caracterului etologic al conduitei estetice, nu implică neapărat faptul că trebuie să elaborăm un studiu exhaustiv asupra tuturor culturilor actuale şi trecute, cu scopul de a-i demonstra universalitatea. Este de ajuns să arătăm că – ceea ce a fost realizat demult şi nu este readus în discuţie de nici o persoană cu bun-simţ – în numeroase societăţi care s-au dezvoltat independent unele de altele, fiinţele umane ne-au lăsat mărturii despre faptul că ele au practicat conduite de acest fel.

Un lucru urmează să demonstrăm că o conduită estetică îşi află sursa sa într-o dispoziţie mentală mai „generală" decât asimilările culturale şi altul de a înţelege cui îi corespunde cu exactitate această dispoziţie mentală şi cum se particularizează din clipa în care este cultivată conştient de comunităţile omeneşti. Prezenţa transculturală a unui fapt uman poate să fie, în consecinţă, semnul unei omologii filetice, fie semnul unei omologii de tradiţie sau fie, în cele din urmă, semnul unei analogii evolutive. O omologie filetică este o trăsătură ce se explică prin existenţa unei baze genetice comune. Atunci când vorbim de omologie filetică, o facem în cadrul general al cercetărilor asupra înrudirii speciilor. Nimic însă nu ne interzice să transpunem noţiunea în domeniul intraspecific când vine vorba să determinăm, dacă este o trăsătură transculturală fondată din punct de vedere genetic. De exemplu, dacă am crede cercetărilor actuale, că toţi oamenii vorbitori se bazează pe o omologie filetică, acest lucru se explică prin existenţa unei gramatici universale bazele căreia sunt transmise genetic. Omologiile de tradiţie descind din succesiunea culturală, adică sunt întemeiate pe o transmitere prin „contagiune", mimetism sau asimilare ghidată. În aşa fel, faptul că în toate comunităţile umane bebeluşii adoptă ca limbaj matern limbajul comunităţii din care fac parte este o omologie de tradiţie, în sensul că în toate comunităţile umane limbajul matern este însuşit în acelaşi chip, prin imersiune mimetică în albia lingvistică a comunităţii. Pentru ca un copilaş să ajungă să cunoască limba franceză în calitate de limbă maternă, este suficient să-l educăm într-un mediu în care se vorbeşte numai franţuzeşte; este suficient să îl creştem într-un mediu în care toată lumea

[1] În legătură cu „contagiunea ideilor", a se vedea: Dan Sperber, *Explaining Culture. A Naturalistic Approach*, Blackwell, 1996, p. 56–76. Problema de a determina dacă transmiterea mimetică şi transmiterea prin asimilare ghidată pot fi reduse la forme specifice ale transmiterii epidemiologice, postulata de Sperber, nu va fi abordată aici.

vorbeşte chinezeşte, pentru ca limba chineză să devină limba lui maternă. De asemenea, afinităţile existente între limbile romanice sunt, la nivelul interlingvistic, omologii de tradiţie, fiindcă ele se datorează unei transmiteri de structuri lingvistice apropiate care provin din aceeaşi limbă, limba latină. În fine, o *analogie* evolutivă este o similitudine dintre populaţii diferite care nu se sprijină pe o succesiune genetică comună şi nici pe o omologie culturală, dar se datorează faptului că aceste populaţii sunt supuse unor constrângeri ambientale de acelaşi tip şi că li se adaptează în acelaşi mod (în virtutea unor dispoziţii comportamentale ce pot cu succes să se nască dintr-o omologie filetică). Atare analogii evolutive – fără moştenire genetică comună şi fără tradiţie istorică reciprocă – nu există doar la nivelul trăsăturilor biologice organice (între diferite specii), ci la nivelul trăsăturilor transculturale (deci într-un cadru intraspecific). Astfel, faptul că toate limbile cunosc, în mare, aceleaşi funcţii pragmatice, aceleaşi acte de limbaj, de exemplu, actele declarative, actele interogative şi actele expresive, este, fără îndoială, o analogie evolutivă, adică este vorba de un ansamblu de evoluţii independente cauzate de constrângeri similare şi anume nevoia pe care o resimte orice comunitate de a-şi împărtăşi informaţii despre ceea ce este ea (fraze descriptive şi interogative), de a dezvolta schimburi intraspecifice de natură afectivă (propoziţii expresive), de a stabiliza raporturile ierarhice interne pe grupe (ordine) şi aşa mai departe. De asemenea, faptul că popoarele care locuiesc într-un mediu natural comparabil şi au acelaşi mod de subzistenţă dezvoltă evoluţii semantice înrudite este o analogie evolutivă, iar similarităţile apărute sub presiunea mediului şi mijloacele de subzistenţă provoacă similarităţi cu pregnanţă hermeneutică.

Toate acestea, aşa cum se va vedea, ne îndepărtează cu repeziciune de orice dihotomie simplistă. Dacă analiza evolutivă a relaţiei estetice pe care am propus-o aici este corectă, aptitudinea psihologică de a ne consacra unor activităţi de acest gen este o omologie filetică (intraspecifică), adică se întemeiază, în ultimă instanţă, pe un dat genetic, şi anume faptul că creierul uman este în stare să opereze o activare neurogenă a atenţiei cognitive reglate de indiciul său de satisfacţie internă. Dar se dovedeşte îndată că această bază genetică eventuală nu ştie să determine, într-o manieră liniară, formele culturale ale atenţiei estetice. Astfel, importanţa, mai mare sau mai mică, pe care o dobândesc conduitele estetice în funcţie de culturi, epoci, clase sociale, clase de vârstă, circumstanţe individuale rezultă mai degrabă din analogii evolutive de natură culturală. În linii generale, se poate spune că

dezvoltarea conduitelor estetice este favorizată de un mod de viaţă în care stresul biologic şi social este nesemnificativ, graţie existenţei comunitare organizate, cu zone de linişte şi de repaus de care au nevoie membrii comunităţii sau, cel puţin, o parte a acestora. Acest ultim caz, adică cel al unei stratificări sociale polarizate, conduce la conduite estetice extrem de sofisticate şi elitiste, caracteristice păturilor sociale dominante; contrariul lor fiind subdezvoltarea conduitelor estetice la alţi membri ai comunităţii, condamnaţi la sarcini de reproducere economică a societăţii. Dimpotrivă, societăţile mai egalitariste în privinţa diviziunii muncii produc, în general, culturi estetice împărtăşite de mai multă lume şi deci mai accesibile. Prin urmare, conflictul recurent, începând cu secolul al XIX-lea, dintre „marea artă" şi „arta maselor" nu este, fără îndoială, decât efect al trecerii societăţilor europene la o structură socială mai egalitară în raport cu cea care a dat naştere artei clasice. De asemenea este puţin probabil, într-un fel, că unii apărători ai egalităţii sociale se plâng de presupusa „decadenţă" a gustului şi, în acelaşi timp, de „masificarea" lui.

Problema statutului pe care îl comportă coincidenţele interculturale în privinţa alegerii obiectelor considerate ca fiind pregnante din punct de vedere estetic este încă şi mai complexă. Anumite coincidenţe provin, indubitabil, din factori filetici. Eu am sugerat deja că acesta a fost, fără îndoială, cazul fiinţei umane care adoptă, peste tot, o atitudine estetică în raport cu feţele semenilor săi de alt sex. Această atracţie estetică universală are, probabil, o sursă dublă: pe de o parte, mecanismele de impregnare vizuală activate genetic pe parcursul primei faze a copilăriei; pe de altă parte, funcţia de semnal sexual pe care o au feţele semenilor noştri de alt sex. Mecanismele de impregnare vizuală ar fi, în aşa fel, precursorii activării atenţiei, funcţia de semnal sexual având calitatea de sursă energetică de investire afectivă care provoacă aprecierea. Statutul fitofiliei (dragostea faţă de plante) este mai incert. Dacă, aşa cum am remarcat mai sus, etologii o prezintă adesea ca pe o trăsătură universală fondată din punct de vedere genetic, cercetările antropologice nu par să confirme această ipoteză. Ele pun, din contra, accentul pe factorii externi, de exemplu, tipul de mediu fizic, dar şi pe factorii sociali propriu-zişi. Jack Goody a opus, la rândul său, dezinteresul culturilor africane pentru tot ce ţine de decorarea florală şi patima pe care o vădesc pentru flori popoarele din insulele Pacificului[1]. În acelaşi mod, faptul că în spaţiile culturale ale

[1] A se vedea Jack Goody, *La culture des fleurs*, Éditions du Seuil, 1994.

Antichității occidentale, ale creștinătății, în culturile islamice, în India, China și Japonia, a avut loc același fenomen de emancipare estetică progresivă a anumitor forme de artă, se explică, fără îndoială, prin dezvoltarea recurentă a unei clase sociale care dispunea de suficient timp de odihnă (și, eventual, de resurse financiare necesare), pentru a se angaja în activități recreative de ordin pur atențional în raport cu niște artefacte ale căror funcții sociale „native" erau, în majoritatea cazurilor, mai puțin univoce (să ne gândim, de exemplu, la funcția rituală a muzicii).

Omologiile de tradiție sunt cel mai bine studiate, mai ales în domeniul utilizării estetice a artefactelor artistice. Mostre a unor astfel de omologii sunt din abundență. Astfel, faptul că în timpul Antichității și din nou pe parcursul perioadei moderne, utilizările estetice ale artei teatrale au jucat un rol atât de central în cultura occidentală – un rol care contrastează singular cu puțina pregnanță pe care a avut-o această artă în cultura chineză, de exemplu – rezultă dintr-o omologie culturală, în măsura în care Renașterea se înscrie explicit în continuitatea Antichității și, mai cu seamă, în poetica lui Aristotel. Caracterul central al caligrafiei în arta chineză și în arta japoneză este un efect al aceleiași logici evolutive, pentru că japonezii, introducând scrisul chinez, au preluat, pe cont propriu, funcțiile sociale diverse (inclusiv funcția estetică) pe care le avea acest scris. Asemenea omologii de tradiție există însă și în domeniul „frumosului natural", căci, dincolo de ceea ce se susține, acesta nu este mai puțin impregnat din punct de vedere cultural decât domeniul artelor. Pentru a rămâne în spațiul din Extremul Orient, să ne reamintim că și cultura chineză și cultura japoneză împărtășesc, în bună parte, același tip de conduite estetice în raport cu fenomenele naturale, iar acest lucru este o omologie de tradiție, deoarece cultura japoneză a împrumutat de la cultura chineză o concepție despre lume în care această estetizare își regăsește obârșia sa principală și anume budismul în cultura chineză.

Toate acestea nu sunt decât niște indicații ipotetice care cer să fie puse la încercare în contextul studiilor de specialitate. Din nefericire, cel puțin pentru moment, lucrările empirice dedicate problemelor pe care le-am delimitat mai sus, nu formează o legiune, mai ales pentru că etologii, antropologii și istoricii nu și-au manifestat deloc și fără nici o excepție interesul pentru aceste probleme ori le-au abordat din perspective unilaterale, fie că este vorba de reducționismul biologic al etologilor, fie de relativismul cultural al antropologilor, fie de istorismul istoricilor. Doar o perspectivă capabilă să integreze aceste puncte de vedere diferite (în așa fel ca toate să comporte partea lor de adevăr) ar putea să ne facă să avansăm pe calea unei comprehensiuni reale a conduitelor estetice.

Estetică și artă

Se va remarca, fără îndoială, că nici una din mărturisirile pe care le-am citat la începutul acestui capitol nu ține de contemplarea unei opere de artă (deși operele de artă sunt, ele însele, obiecte artistice, în ocurență texte literare)[1]. Rațiunea alegerii pe care am făcut-o este de ordin euristic. În general, atunci când folosim termenul „estetic", îl folosim, de cele mai multe ori, în calitate de sinonim pentru termenul „artistic". De unde și ideea după care *teoria estetică* ar fi reductibilă la o *teorie a artelor*. Această teză, care își trage originea din interpretarea romantică și hegeliană a esteticii kantiene, îmi pare a fi extrem de dăunătoare atât pentru comprehensiunea practicilor artistice, cât și pentru comprehensiunea conduitei estetice.

O primă consecință negativă a acestei identificări între estetic și artistic a fost ignorarea autonomiei funcției estetice. Și ca urmare, concentrându-și analiza pe receptarea estetică a operei de artă, cercetătorii au încercat, de prea multe ori, să o reducă la statutul unui fel de echivalent pasiv al creației artistice, adică să acrediteze ideea că experiența amatorului de artă ar fi o variantă mai săracă a experienței creatoare. Mărturiile pe care le-am analizat mai sus au demonstrat că nu este. Experiența estetică este o conduită tot atât de activă ca și demersul creator al artistului, dar provine dintr-un *alt tip de activitate*: nu este vorba de o conduită operatorie, ci, așa cum s-a văzut, de o conduită de discriminare cognitivă (nu vreau să sugerez, prin aceasta, că activitatea creatoare nu ar comporta și anumite aspecte cognitive). Pentru a face dreptate autonomiei și caracterului activ al conduitei estetice, este deci important să nu confundăm trăsăturile sale cu acelea care caracterizează creația artistică și să nu identificăm finalitatea estetului cu acea a artistului (în pofida faptului că activitatea artistică presupune întotdeauna faze de atenție estetică).

O consecință mai gravă a absenței unei delimitări între domenii rezidă în faptul că ea ne împiedică să punem corect problema eventualei lor

[1] Ceea ce arată, în treacăt, că relatarea unei experiențe estetice poate deveni, la rândul ei, un obiect estetic.

interrelații. Cu toate că o parte însemnată a conduitelor noastre estetice are, efectiv, ca obiect opere de artă și cu toate că, în majoritatea societăților (inclusiv societatea noastră), multe opere au destinația de a deveni suportul conduitelor estetice, nu există o dependență logică între cele două activități. În același chip, definirea relației estetice este independentă de orice determinare obiectuală, iar delimitarea noțiunii de „operă de artă" este independentă de problematica estetică. Ar fi evident absurd să punem la îndoială faptul că un număr considerabil de obiecte pe care le etichetăm astăzi drept opere de artă provine cel puțin în parte, dintr-o intenție estetică, deci din voință de a crea ceva în așa fel ca reactivarea lui receptivă să lase loc unei experiențe satisfăcătoare. Este tot atât de incontestabil faptul că anumite subclase din domeniul operelor de artă *nu* se înscriu, de fiecare dată, într-o perspectivă estetică. O mască, de pildă, a cărei funcție primară este de ordin ritual, nu este, în mod cert, creată cu intenție estetică: ea nu are destinația de a deveni (și nici nu devine, *de facto*) focarul unei receptări pe cont propriu, ci faptul de a servi (și ea servește, *de facto*) drept suport material pentru încarnarea unui spirit ce trebuie să acționeze prin mască. Or, în ciuda absenței funcției estetice, nu rămân dubii decât la nivelul generic și genetic, iar masca se înscrie perfect în subclasa sculpturilor, care se numără printre exemplificările canonice ale noțiunii consacrate de *operă de artă*[1]. Acest lucru semnifică, de asemenea, că problema existenței conduitei estetice, într-o epocă sau cultură anume, trebuie să fie disociată de problema funcției pe care epoca sau cultura în cauză o atribuie operelor de artă. Într-un cuvânt, așa cum istoria sau antropologia creației artistice nu pot fi reduse la producerea de artefacte destinate receptării estetice, studiul conduitei estetice nu poate fi redus la receptarea operelor de artă.

Independența logică a celor două problematici nu înseamnă că nu ar exista legături între două serii de conduite. Dimpotrivă, există legături *de fapt* extrem de strânse între conduitele estetice și creația artistică, și acest lucru se întâmplă în majoritatea culturilor. Legăturile acestea își au originea în analogii evolutive de natură socială. Din clipa în care are loc cristalizarea socială a relației estetice, această relație se plasează, de regulă, în anumite categorii de artefacte umane. Din acel moment, legăturile dintre opera de

[1] Distincția dintre determinarea funcțională și componentele generico-genetice trebuie să fie resituată în cadrul mai global al variabilității contextuale pe care o deține folosirea noțiunii de *operă de artă*. Pentru o analiză mai amănunțită, vezi: *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*, Éditions Gallimard, 1996, p. 21–112.

artă și funcția estetică nu sunt pertinente doar la nivelul *receptării* operelor, dar și la nivelul proceselor *creatoare*. Faptul că termenul „estetic" nu poate să desemneze o proprietate a operei, nu-i interzice deloc să numească o *intenție* creatoare specifică și anume conceperea operei și funcția estetică pe care se crede că o exercită. Nu este nici o îndoială că un număr foarte mare de artefacte (indiferent de originea lor culturală) pornesc efectiv de la o atare intenție globală din punct de vedere estetic, adică de la voința de a crea un produs a cărui receptare să poată lăsa loc unei atenții cognitive care să servească drept sursă de plăcere. În așa fel, împărțirea clasică a artelor în arte frumoase și arte mecanice situează specificitatea celor dintâi în faptul că „ nu au fost inventate decât pentru înfrumusețarea lumii și pentru plăcere" și că „dacă ne instruiesc – întru-un ceas bun! Dacă nu – vom avea mereu plăcerea de a vedea o specie a creației care ne distrează și ne pune pasiunile în mișcare"[1]. În realitate, în cele mai multe civilizații și în majoritatea epocilor, din momentul în care o artă (în sensul tehnic al termenului) este practicată pentru motive care nu mai sunt exclusiv utilitare, magice, religioase sau politice, intenția estetică este aceea pe care o recunoaștem drept supliment funcțional. Aceasta nu presupune, evident, că aceste civilizații cunosc toate noțiunile care corespund conceptului nostru de *intenție estetică*, ci că maniera în care membrii lor se raportează la aceste artefacte sau, eventual, la felul în care descriu scopurile activităților în cauză, se confundă cu obiectul la care trimite noțiunea noastră de *intenție estetică*. Într-un cuvânt, de fiecare dată când o operă umană, dincolo de finalitatea ei principală, ține cont de satisfacția inerentă pe care este capabilă să o ofere atunci când o aproximăm în cadrul unei atenții pur *cognitive*, ea rezultă, *de asemenea*, dintr-o intenție estetică. Locul canonic pe care pictura, sculptura, literatura sau muzica îl ocupă în concepția occidentală asupra artei își află explicația în următorul fapt: așa cum operele care provin din aceste arte se adresează, prin natura lor, *doar* atenției noastre cognitive și nu se pretează nici unei utilizări pertinente, ele devin mizele unui joc de interacțiuni, suportul cărora (activitatea cognitivă) este, de asemenea cel al conduitei estetice, ceea ce le facilitează evident transformarea funcțională. În cazul unui obiect utilitar, nu se întâmplă același lucru: el nu cere, prin funcția sa „nativă", o maximalizare a atenției cognitive; din contra, el cere să se ia cât mai repede cunoștință de existența lui, pentru ca felul în care ne vom folosi de el să fie eficace.

[1] Roger le Piles, *L'idée du peintre parfait*, Éditions de Promeneur, 1993, p.38 (text extras din *Abrégé de la vie des peintres*, 1699).

Acesta este, cel puțin, statutul culturilor, așa cum este cultura noastră care fac o opoziție puternică între funcția utilitară și funcția estetică. Acest lucru explică de ce noi avem tendința să proiectăm (într-un mod nejustificat) funcționalitatea estetică intențională asupra unor sculpturi rituale sau religioase, dar și de ce, dimpotrivă, suntem adesea reticenți (de asemenea în mod nejustificat) de a include în concepția noastră prototipică asupra artei o activitate ca olăritul japonez, legat de arta ceaiului, mai ales că ea pornește de la o intenție prin statutul ei estetic.

O etologie și o antropologie a relației estetice ar trebui să se ferească de confuzia dintre existența acestei relații și tematizarea ei teoretică (estetica ca disciplină filosofică), iar antropologia artei ar avea mult de câștigat, dacă nu s-ar lăsa închisă în ideea că existența cristalizată socialmente a activităților artistice cu finalitate estetică presupune existența conceptului de „artă" (ori a unui concept semantic echivalent). Pentru început, se va înțelege că, deși acest concept a existat, într-un fel, înaintea Renașterii sau în culturile non-occidentale, epocile prerenascentiste ca și numeroasele culturi non-europene au practicat poezia, muzica, arhitectura, pictura și sculptura, adică acele tehnici pe care Occidentul le-a regrupat, începând cu Renașterea, în conceptul de „arta". În același mod, funcția unui anumit număr de arte, în sensul tehnic al termenului, a fost de mult timp recunoscută ca fiind parțial ori exclusiv estetică. Încă Platon, în pornirea lui belicoasă împotriva artelor mimetice, face referință la faptul că poeții nu urmăresc decât să „placă mulțimii" și că operele lor sunt inventate în scopul de a produce plăcere[1]; Aristotel distinge, la fel de clar, artele necesității de artele agrementului, acestea din urmă corespunzând artelor pe care le cultivăm pentru plăcerea pe care ne-o pot produce[2]. Această finalitate – cum să o calificăm, dacă nu estetică? – a operelor de artă este considerată, de altfel, de cei doi autori drept o evidență și nu drept o descoperire filosofică ce ar merita să fie mult timp analizată, fapt care ne demonstrează elocvent că ei au scris într-un context istoric în care cristalizarea estetică a acestor practici

[1] *Gorgias*, 501d–502d. În *La République*, Platon stabilește o relație de proporționalitate inversă dintre forma artei verbale care place mai mult, și anume poezia mimetică (tragedia și comedia), și aceea pe care ar accepta-o (cu rezerve) în *État idéal*, și anume genul mixt cu cele mai puține elemente mimetice posibile (III, 397d). Vezi Platon, *Œuvres complètes*, t. 1, trad. L. Robin, Gallimard, La Pléiade, p. 452 și 950–951.

[2] Vezi: Aristotel, *La Métaphysique*, t. 1, trad. J. Tricot, Librairie philosophique J. Vrin, 1986, p. 8 (-A, I, 981 b).

era deja stabilită cu fermitate. De altfel, această conștientizare s-a produs de timpuriu și în alte civilizații, de exemplu, în civilizația sino-japoneză, fără a avea vreo legătură cu filosofia occidentală. E adevărat că culturile non-europene au stabilit, pe altă cale, afinități foarte limitate de practicile care, pentru noi, provin din artă în sensul canonic al termenului și din alte practici, care nu au fost luate în calcul de teoriile artei în Occident (acestea fiind, pentru occidentali, *ca* simple practici): caligrafia în China[1] și în Japonia. Este vorba pe drept cuvînt de o înrudire datorată faptului că practicile date se înscriu în aceeași funcție estetică comună. Acest lucru ne demonstrează deci, pur și simplu, că noțiunea noastră despre *artă* trebuie să fie extinsă, rezervând de asemenea un loc pentru practicile care, în societățile non-occidentale, sunt înrudite, din punct de vedere funcțional, cu ceea ce la noi se cheamă artă.

Ce vreau să spun este că, împotriva prejudecății nominaliste – sau, mai curând, lexicologiste[2] –, nu este numai legitimă, dar și dezirabilă, extinderea noțiunii de artă dincolo de epoca și de sfera culturală în care a văzut lumina zilei. Putem nota, pentru început, că, dacă ne angajăm cu consecvență pe calea relativismului lexicologist, ar trebui, de fapt, să interzicem utilizarea celei mai neînsemnate noțiuni analitice, căci nu există nici un motiv pentru care ceea ce se aplică noțiunii de „artă" să nu se aplice tuturor noțiunilor analitice. O altă obiecție este și mai decisivă: dacă reușim să extindem (în maniera indicată sau într-o manieră asemănătoare) noțiunea de *artă* asupra realităților pe care ea *nu* le desemnează „nativ", aceasta nu înseamnă că ea nu poate avea o anumită utilitate cognitivă. Există încă o trăsătură pe care noțiunea de artă o împărtășește deopotrivă cu celelalte noțiuni analitice: utilitatea lor rezidă tocmai în folosirea lor inductivă. A limita aplicarea noțiunii de *artă* la contexte istorice care urmează „invenția" sa echivalează cu auto-condamnarea la o sterilitate cognitivă completă care, în loc să încerce să înțeleagă trăsăturile constitutive ale unei îndeletniciri umane, s-ar mărgini la repetarea indefinită a aceleiași tautologii: ține de artă ceea ce este numit „artă".

[1] În ceea ce privește locul central al caligrafiei în sistemul artelor chineze, vezi Yolaine Escande, *La calligraphie chinoise: une image de l'homme*, Cahiers Robinson, nr. 2, 1997, p. 129–176.

[2] În consecință, nominalismul lui Nelson Goodman nu l-a împiedicat niciodată să utilizeze noțiunea de artă cu sensul de noțiune transculturală, putând fi generalizată, prin inducție, la contexte înrudite, din punct de vedere semiotic și funcțional, cu acelea pe care le desemnează, la noi, termenul „artă".

3. JUDECATA DE GUST

În lucrările de estetică din ultimul deceniu, judecata de gust a fost adeseori în centrul dezbaterilor. Există o mulțime de motive prin care se explică această prezență, dar mie îmi pare că pregnanța pe care a avut-o problema evaluării a fost mai în principiu de natură exogenă: ea a reprezentat, mai curând, un efect al crizei în care s-au aflat discursurile de legitimare ale artei contemporane, decât consecința firească a problemei estetice propriu-zise. Acest lucru pare să aibă și unele efecte negative, în sensul că uneori s-a ajuns a se uita că finalitatea principală a relației estetice nu constă în formularea unei judecăți apreciative, ci în experiența estetică însăși în calitate de activitate cognitivă organizată prin funcția sa de satisfacție internă. A reaminti această evidență nu echivalează cu discalificarea problemei statutului pe care îl are judecata, ci cu relativizarea importanței sale. De fapt, problema comportă trei aspecte: în primul rând, este vorba de a ști care este locul judecății de gust în cadrul conduitei estetice; în al doilea rând, trebuie să ne înțelegem asupra statutului acestei judecăți; în al treilea rând, este vorba să înțelegem care este locul judecății de gust în evaluarea *operelor de artă*. De multe ori dezbaterile s-au limitat la al doilea aspect, limitat el însuși la acel aspect particular dacă este văzut prin prisma celui de-al treilea aspect. Mi se pare că, dacă ne-am înțelege în privința primului aspect al problemei și dacă am pricepe că nu îl putem reduce pe al doilea la al treilea, dezbaterile ar fi mai productive și, în același timp, mai puțin virulente. Am putea înțelege, probabil, că, de fapt, problema judecății estetice nu este o problemă secundară și că ea nu merită atenția puțin crispată care i se acordă.

De la apreciere la judecată

Care este locul judecății de gust în cadrul conduitei estetice? Citind o mare parte din contribuțiile la dezbaterile din anii '90, ești tentat să îi acorzi un loc central. Dacă punem de o parte rațiunile circumstanțiale (criza discursului asupra artei contemporane), rațiunea principală a acestei supraestimări se datorează faptului că noi avem tendința de a identifica *aprecierea* estetică cu *judecata*. Tot aici intervine și o rațiune de ordin istoric, legată de doctrina estetică. Prin urmare, estetica filosofică cea mai influentă, ca cea a lui Kant, a abordat problema estetică în contextul unei teorii a cunoașterii, concepută în termenii procedurali ai legitimării fondatoare. Anume din acest motiv, atunci când s-a studiat relația estetică, Kant și-a concentrat, foarte firesc, atenția asupra problemei judecății estetice și asupra statutului acestei judecăți[1]. Există, prin urmare, o corespondență foarte strânsă dintre teoria kantiană a cunoașterii și felul în care filosoful german pretinde să stabilească validitatea (universală) a judecății estetice. Kant vrea să întemeieze cunoașterea pe condițiile transcendentale pe care spiritul uman le impune unui dat sensibil anume, după cum caută și o legitimare transcendentală pentru judecata estetică (fără să fie prea limpede dacă *sensus communis* este considerat drept o condiție transcendentală constitutivă ori un ideal postulat ca principiu regulator). Cu riscul de a displăcea, susțin că această modalitate de tratare a judecății estetice este o eroare gravă de perspectivă care duce la necunoașterea structurii intenționale veritabile a conduitei estetice.

Trebuie să constatăm, întâi de toate, că judecata estetică nu poate fi decât o consecință a conduitei estetice și nu condiția ei definitorie. De aici rezultă că actul de evaluare presupune experiența de (in)satisfacție cognitivă și nu invers. Altfel spus, poți să ai o conduită estetică – adică o atenție cognitivă reglată de indiciul de (in)satisfacție internă – în lipsa oricărui act de judecată evaluativă. Acest lucru se vede foarte clar dacă analizăm modul în care abordăm din punct de vedere estetic obiecte sau fenomene non-culturale. Contemplarea unui peisaj, audierea unei constelații sonore naturale, chiar și atunci când ele constituie experiențe

---

[1] În *Qu'est-ce qu'une conduite esthétique?*, Revue internationale de philosophie, nr. 4, 1999, p. 670, am extins acest diagnostic asupra analizei humiene a judecății de gust. Iată ce se cheamă să vorbești înainte de a gândi, căci diferențele fundamentale dintre filosofia humiană și filosofia empiristă, în sensul strict al termenului, constă tocmai în faptul că prima recunoaște imposibilitatea oricărei teorii fondatoare (și deci a oricărei legitimări ultime) a credințelor și a judecăților.

extrem de complexe ale atenției cognitive și oferă o satisfacție intensă, nu necesită nicidecum nevoia unui act de judecată evaluativă pentru a fi complete. Faptul de a acorda judecății estetice un loc central nu se produce fără a identifica sfera estetică cu domeniul operelor de artă sau, cel puțin, cu o subestimare a importanței și a bogăției conduitelor estetice în raport cu mediul natural sau cu artefactele non-artistice. Trebuie însă să mergem mai departe: ceea ce este valoros pentru câmpul non-artistic este la fel de important pentru actele de receptare artistică. Adoptarea unei atitudini estetice față de un roman, de exemplu, necesită o imersiune, de-a dreptul mimetică, în universul fictional propus, adică se cere să ne dedicăm unei activități cognitive (mai precis, imaginative) reglate de caracterul său mai mult sau mai puțin satisfăcător. Această experiență este, în sine, deplină, în afara oricărei judecăți evaluative asupra operei care este obiectul acestei atenții și sursa (in)satisfacției. Acest lucru pare să fi fost recunoscut, între timp, până și de cei care acordă, pe altă cale, un rol central judecății estetice: problema judecății estetice nu se naște decât în clipa în care comunicăm celorlalți subiectul experiențelor noastre estetice[1]. Eu cred însă că trebuie să tragem, de aici, toate concluziile posibile: dacă „problemele estetice" – adică problema statutului evaluării și problema utilizării predicatelor estetice – nu apar decât în momentul în care vorbim despre opere, am impresia că urmează să admitem că poate fi vorba în acest caz de o conduită estetică – și, în același mod, de o apreciere – în absența unei judecăți în sensul „public" al termenului. Contrariul, în schimb, nu este la fel de adevărat: nu vom ști să concepem o judecată de gust fără relația estetică. Există o asimetrie profundă între experiența estetică (atenție + apreciere) și elaborarea unei judecăți evaluative apropo de experiență ori de obiectul acestei experiențe.

În consecință, este important să distingem între *apreciere*, adică *starea* afectivă prilejuită de atenția cognitivă și judecata evaluativă, adică *actul* intențional ce atribuie o valoare sau alta obiectului care a indus, prin atenția estetică ce îl construiește, aprecierea în cauză. La drept vorbind, expresia „stare afectivă cauzată de atenția cognitivă" nu este o expresie fericită. Ar trebui, mai curând, să spunem că relația estetică este un proces homeodinamic, întrucât atenția și reacția apreciativă formează o buclă interactivă a cărei miză este propria sa reînnoire (situația este similară aceleia care prevalează într-un joc: dacă niște copii se joacă

[1] A se vedea de exemplu Rainer Rochlitz, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Éditions Gallimard, 1998, p.231.

de-a jandarmul și hoțul, activitatea ludică se autoreglează și se reînnoiește de-a lungul unor ajustări perpetue ale scenariului proiectat la caracterul satisfăcător ori nu al realizării sale). Aprecierea homeodinamică și judecata de gust nu au același statut și nici nu joacă același rol. Eu nu judec dacă sunt mulțumit ori insatisfăcut, eu mă limitez să fiu, să iau act și, eventual, să trag niște concluzii în privința relației estetice în care sunt angajat. (In)satisfacția nu este numai coextensivă atenției, ea constituie o proprietate structurală, în lipsa căreia nu ar exista conduită estetică. Legătura cauzală dintre atenția cognitivă și (in)satisfacție este, prin urmare, o legătură de interdependență internă. Acest lucru a și fost subliniat de Hume: „Dacă ne aplecăm asupra tuturor ipotezelor formulate de filosofie sau de simțul comun, pentru a explica diferența dintre frumusețe și diformitate, descoperim că toate se reduc la constatarea că frumusețea constă din ordonarea și construirea părților care, din motive ce țin de constituția fundamentală a naturii, de obișnuință sau de capriciu, sunt apte să ofere plăcere și satisfacție sufletului nostru. Acesta este caracterul distinctiv al frumuseții și în aceasta rezidă toată diferența dintre frumusețe și diformitate care, în mod firesc, are tendința de a ne produce jenă. Din această cauză, plăcerea și durerea nu sunt doar însoțitorii necesari ai frumuseții și diformității, ci alcătuiesc chiar esența acestora"[1]. Legătura dintre conduita estetică și actul de evaluare din care se constituie judecata de gust este, în schimb, o relație externă: actul evaluativ e o sancțiune retrospectivă care intervine atunci când procesul atenției apreciative a ajuns la o concluzie sau a fost întrerupt.

Dacă judecata estetică nu este o componentă a relației estetice, ea nu poate să fie nici finalitatea acestei relații. Acest lucru se observă cu ușurință în cazul conduitelor estetice care se adeveresc satisfăcătoare: încheierea lor ne lasă într-o stare de bucurie care nu cere nici un comentariu. Acest lucru se poate întâmpla și în cazul experiențelor care se dovedesc a fi insatisfăcătoare. Așadar, dacă sunt la cinema și filmul îmi displace, eu ajung să părăsesc sala, adică pun capăt conduitei mele estetice, fără a face, neapărat, un act reflex asupra conduitei mele și asupra cauzelor întreruperii sale: eu pun capăt unei experiențe neplăcute și atât. Fără îndoială, sancțiunea negativă nu este, de cele mai multe ori, „mută" sau pur „reacțională", spre deosebire de sancțiunea pozitivă. La urma urmei, o modalitate economică de a ne debarasa de o frustrare este

[1] David Hume, *Treatise of Human Nature*, Book II, Section VIII, Buffalo, New York Prometheus Books, 1992, p.299.

de a o exterioriza, adică de a o exprima verbal, fie chiar și într-o manieră mentală. Aceasta înseamnă că atare judecăți elementare de uz privat au mai curând o funcție expresivă, decât una argumentativă. Dacă un obiect (inclusiv o operă de artă) îmi produce neplăcere estetică, problema mea nu este în general de a mă convinge, pe mine însumi, că am motive suficiente de a-l respinge (deși pot exista contexte particulare unde acest *este* problema mea), ci de a-mi exprima necazul.

Altfel spus, în afară de cazul în care exersăm meseria de critic (și încă ...), noi nu ne angajăm într-o conduită estetică în *scopul* de a putea formula o judecată de gust, dar pentru că sperăm, într-un mod foarte banal, că va fi vorba de o experiență satisfăcătoare. Judecata pe care, eventual, o formulăm, nu este decât o *consecință* a acestei experiențe. Pentru a ne da seama de acest lucru, trebuie, evident, să încetăm să reducem conduitele estetice pertinente la cele ale persoanelor care, cu un titlu sau altul, abordează operele în cadrul poziționării lor în interiorul spațiului de dispute al lumii artelor. Din această perspectivă, faptul că dezbaterile în jurul statutului judecății estetice au fost adesea focalizate asupra artei contemporane, nu a limpezit lucrurile, căci tipul acesta de artă întâmpină, efectiv, dificultăți în ceea ce privește impactul cu un alt public decât acela care face deja parte în permanență din spațiul disputelor. În alte arte situația este cu totul și cu totul diferită: publicul nu participă direct, dacă nu marginal, la edificarea autoreprezentării discursive a lumilor sociale ale artei, publicul constituie locul canonic al receptării estetice și al circulației operelor. De regulă, un cititor de poezie (sau de roman), un cinefil, un amator de teatru ori de muzică, înainte de a vrea să participe la un „joc de limbaj estetic" cu privire la *valoarea* operei sau la poziționarea ei în ierarhia unei construcții ideale a artei, se limitează (dacă putem să o spunem...) la căutarea experiențelor estetice pentru ca acestea să servească drept surse de satisfacție. Trebuie să fii pur și simplu orb ca să nu îți dai seama de faptul că majoritatea covârșitoare a ființelor umane care merg în întâmpinarea operelor nu o fac pentru a participa la elaborarea unui univers artistic ierarhizat, ci din interese mai circumstanțiale (ceea ce nu semnifică numaidecât: mai serioase sau mai importante), urmărind o finalitate „egotistă". Majoritatea aceasta poate fi interogată asupra operelor, iar ceea ce are de spus privește mai curând raportul lor esențial cu operele, decât raportul *acestora* cu arta, ca miză a disputelor. Și pentru acești oameni, operele nu sunt dispuse de-a lungul unei scări valorice, iar scara aceasta este imanentă propriului lor câmp „experimental": grija lor nu este de a elabora o imagine axiologică a artei, ci de a-și da seama de importanța relativă pe care o au, pentru ei, operele pe care au avut ocazia să le vadă.

Aceasta nu înseamnă deloc că rolul publicului „mut" în destinul istoric al artelor este un rol complet pasiv. Desigur, dacă limităm analiza evoluției artelor la analiza *discursurilor* despre artă și la operele canonizate de aceste discursuri, putem avea iluzia că evoluția artelor este omoloagă evoluției discursurilor. Însă din clipa în care extindem puțin perspectiva, descoperim rapid că, pe termen lung, destinul majorității artelor se află atât în mâinile cuplului format din artiști și publicul „general", cât și în ale celui alcătuit din artiști și critici. De-a lungul secolelor, multe practici artistice au existat în afara unei critici specializate și a unui univers artistic autonom cu organizare internă[1]. Să luăm cazul povestirii orale ce ține de domeniul artei verbale. Este vorba, cu siguranță, de una din activitățile literare cele mai importante din punctul de vedere al antropologiei relației estetice. Și totuși această artă s-a dezvoltat, a fost apreciată și transmisă în absența oricărei instanțe critice autonome. Destinul său se află în întregime la îndemâna povestitorilor și a publicului lor. Sancțiunea pe care a exersat-o acest public avea o formă extrem de simplă, directă și redutabil de eficace: dacă povestirea plăcea, era transmisă, dacă nu plăcea, era uitată.

Pe termen scurt și în împrejurări foarte precise de circulație socială a operelor (presa, radioul, televiziunea), cuplul care îl leagă pe artist de critic poate avea o forță cauzală în evoluția istorică a artei. Căci ce este un critic, dacă nu un mediator dintre artist și publicul său potențial? Or, un asemenea mijlocitor nu își poate îndeplini funcția decât într-o perioadă istorică foarte scurtă, aceea pe care o trăiește împreună cu contemporanii săi. Pentru ca intervenția lui să fie eficace, ar mai trebui ca universul social al artei în cadrul căruia acționează să fie relativ omogen. În schimb, cu cât mai mare este eterogenitatea socială a accesului la o artă, cu atât mai aleatorie devine intervenția critică în ceea ce privește efectele asupra construirii unei valori artistice stabile (este suficient să ne gândim la cinematograf sau la ficțiunea literară). Pe termen lung însă mi se pare că unicul regulator recurent este fluctuația gustului. Or, această fluctuație are cauze atât de multiple, încât însăși ideea unui consens transistoric, creat în mod „rațional" de „experți" care poartă de grijă artei (și nu de grijă propriilor experiențe estetice), este o utopie.

---

[1] Vezi: Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Éditions de Minuit, 1993.

Despre judecata estetică

Problema rolului pe care îl joacă raționamentul estetic în cadrul conduitei estetice este independentă de problema statutului său. Dacă dezbaterile în jurul statutului au fost atât de împătimite și dacă neînțelegerile au luat adesea întorsături atât de virulente, aceasta se datorează, în bună parte, faptului că istoria esteticii filosofice fiind aceea care este, valoarea umană a sferei estetice – chiar și a artei – a depins de statutul epistemic al judecății estetice. Se va înțelege că eu nu împărtășesc această idee. Mi se pare că valoarea umană a sferei estetice nu poate depinde decât de bogăția cognitivă și de gradul de satisfacție a relației de atenție estetică. Cât privește valoarea umană a operelor de artă, ea nu este unică, ci multiplă, deoarece este mereu relativă față de funcțiile, diverse și schimbătoare, pe care le îndeplinesc operele. Așadar, cele două valori sunt eminamente variabile în funcție de obiecte, persoane și împrejurări de tot felul.

Răspunsul la întrebarea de a ști care este statutul judecății estetice decurge nemijlocit din analiza conduitei estetice: dacă aceasta se definește ca o relație de atenție apreciativă (1 premisă) și dacă judecata estetică se referă la această conduită (a 2-a premisă), atunci el nu va exprima decât preferințe subiective, pentru că ține de calitatea unei experiențe personale, în ocurență, în raport cu indiciul de satisfacție indus de activitatea mea cognitivă. În capitolul precedent, am încercat să stabilesc prima premisă, fără să identific un argument suplimentar susceptibil de a obține adeziunea acelora dintre cititori, pe care analiza mea nu i-a convins. În ceea ce privește a doua premisă și anume aserțiunea conform căreia judecata estetică ține de conduita estetică, este vorba de o consecință trivială chiar a definiției termenului „estetic". De îndată ce ambele premise sunt acceptate, concluzia se impune de la sine: judecata estetică este subiectivă pentru că *sursa* ei este o stare afectivă homeodinamică, prilejuită de o activitate cognitivă, care acționează, prin recul, asupra acestei activități. O stare afectivă de acest fel nu poate fi decât o experiență subiectivă trăită. Relația dintre aprecierea care controlează activitatea cognitivă și judecata estetică nu este deci o relație deductivă: judecata estetică nu este rezultatul ce decurge din (in)satisfacție, ea o traduce, adică este un echivalent propozițional al afectului. Ideea se regăsește în teza lui Hume cu privire la statutul evaluării estetice (dar și morale): „Noi nu conchidem că un caracter este virtuos dacă place: simțind însă că place într-un mod particular, noi simțim, de fapt, că el este virtuos. Situația rămâne aceeași pentru toate judecățile noastre cu privire la tot felul de frumusețe, cât și pentru gusturi și senzații. *Aprobarea noastră este implicată de plăcerea imediată pe care ne-o oferă.*"[1] Altfel spus, în contextul judecății estetice, aprobarea sau dezaprobarea – prin urmare, și valoarea pozitivă ori negativă atribuită obiectului – se fixează în (ne)plăcerea care este cauzată de atenția cognitivă, tot așa cum această (ne)plăcere funcționează ca un factor de reglare și, în același timp, ca un criteriu. Judecata estetică este, cu alte cuvinte, irefutabilă nu pentru că ar avea o valoare absolută, ci pentru simplul motiv că satisfacția sau insatisfacția, ca și orice alt afect sau sentiment, nu fac parte din obiectele care pot fi respinse (le putem dezaproba, desigur, dar aceasta înseamnă doar că le apreciem în numele altor valori decât acelea pe care ele le exprimă). Orice judecată estetică este, în schimb, susceptibilă de a fi abolită printr-o conduită estetică nouă, care să se refere la același obiect, dar să se asocieze cu un indiciu de satisfacție diferit. Toată lumea a trecut deja prin experiența unor metamorfoze ale gustului de acest fel. Caracterul lor incontrolabil este, la rândul său, o mărturie a statutului cauzal al relației dintre atenție și apreciere.

Cititorul va obiecta, fără îndoială, că această concluzie, dacă este în acord cu analiza conduitei estetice pe care am propus-o aici, se află într-o contradicție flagrantă cu structura propozițională a judecăților estetice. Cu alte cuvinte, ea nu pare să convină decât unor judecăți expresive de tipul „Îmi place acest tablou" și să fie, în schimb, incapabilă de a explica structura logică a judecăților estetice veritabile, care au întotdeauna forma unor aserțiuni despre proprietățile obiectului. A spune „Acest tablou este impunător" este egal cu a emite o aserțiune cu privire la proprietățile obiectului, știindu-se „puterea" tabloului. Pare absurd să pretindem că o atare judecată nu face decât să exprime o preferință subiectivă.

Pentru a încerca să răspundem la această obiecție, trebuie să facem o incursiune în problema mai generală a statutului judecăților de valoare. În fond, toată lumea cade de acord cel puțin în privința unui aspect al problemei: proprietățile pe care judecata de gust le atribuie obiectelor sunt niște predicate de valoare; orice judecată estetică își situează obiectul pe o scară a valorilor, conferind obiectului în discuție calități (de)valorizante. Ar trebui să vedem, prin urmare, ce înțelegem prin „a poseda o valoare".

---

[1] David Hume, *op. cit.*, p. 471 (*subl. n.*).

Pentru a o face, ar fi poate util să plecăm de la o distincţie propusă de Searle, aceea dintre faptele obiective şi faptele subiective din punct de vedere ontologic[1]. O proprietate sau o entitate ontologic obiectivă există independent de orice observator; o proprietate sau o entitate ontologic subiectivă nu există decât prin raportare la observator. În acest sens, *toate* valorile sunt fapte subiective din punct de vedere ontologic, fiindcă ele nu există decât atâta timp cât sunt stabilite de către observatorul sau utilizatorul entităţii căreia îi sunt atribuite. Este necesar să notăm că un fapt subiectiv din punct de vedere ontologic nu este mai puţin real decât un fapt obiectiv din punct de vedere ontologic, dar statutul său nu mai este acelaşi: el nu există decât în calitate de atitudine intenţională. Altfel spus, faptul că eu am această atitudine intenţională este, el însuşi, un fapt obiectiv din punct de vedere ontologic, deoarece stările mentale (ale fiinţelor umane sau, eventual, animale) sunt realităţi intrinseci ale lumii, aşa cum sunt, de exemplu, munţii[2]. A spune că valorile sunt fapte subiective (în sensul ontologic al termenului) nu înseamnă că ele „nu există". În al doilea rând, şi aceasta contează anume aici, Searle demonstrează destul de convingător că toate faptele ontologic subiective nu sunt în mod necesar fapte care există decât fiind raportate la anumiţi observatori *individuali*. În aşa fel, intenţionalitatea faptelor sociale şi mai cu seamă a faptelor instituţionale este de natură colectivă şi nu individuală. Deşi un act intenţional, în calitatea lui de stare mentală, nu există niciodată decât în creieri individuali, anumite acte au o structură referenţială colectivă prin esenţa lor intrinsecă, adică sunt atribuite (în calitate de conţinuturi intenţionale) în mod colectiv (la un „noi" sau un „se" impersonal) şi nu individual (la un „eu"). Prin aceasta, ele se disting de o altă categorie a faptelor subiective din punct de vedere ontologic, care sunt individuale prin natura lor intrinsecă. În chiar interiorul domeniului faptelor subiective din punct de vedere ontologic, trebuie să delimităm faptele individuale de acelea care au un mod de existenţă colectiv, supra-individual. Această distincţie este aplicabilă şi la domeniul valorilor. Valoarea estetică nu este numai un fapt ontologic subiectiv, dar şi, pe deasupra, o afacere individuală, pentru că ea îşi are sursa în calitatea subiectivă a unei stări mentale. Valorile morale, în schimb, sunt fapte de intenţionalitate colectivă, fiindcă ele se întemeiază

[1] A se vedea John Searle, *La construction de la réalité sociale*, Éditions Gallimard, 1998, cap. I.

[2] Vezi *ibid.*

pe norme instituite, cu referinţă intrinsec colectivă, supra-individuală. În rezumat putem susţine: toate valorile sunt *relative* la atitudini, adică sunt fapte subiective din punct de vedere ontologic, dar nu sunt subiective în sensul că ar fi individuale, chiar dacă, pe altă cale, nu există decât atâta timp cât sunt individualizate ca stări mentale exprimate de indivizi.

Voi împrumuta încă o distincţie suplimentară de la Searle, deoarece ea permite, cu acelaşi titlu ca şi delimitarea dintre cuplul obiectiv/subiectiv şi cuplul colectiv/individual, să risipim o serie de neînţelegeri ce ţin de problema judecăţii estetice. Este vorba de distincţia dintre propoziţii obiective şi propoziţii subiective din punct de vedere epistemic. Nu trebuie să o confundăm cu distincţia ontologică ce serveşte la caracterizarea entităţilor şi proprietăţilor. Distincţia epistemică defineşte actele de judecată cu raportare la proprietăţi (sau entităţi), fie că acestea sunt obiective sau subiective din punct de vedere ontologic. O judecată epistemic obiectivă este o judecată al cărei adevăr sau falsitate depinde doar de adecvarea ei la starea de fapt pe care o afirmă ca existenţă; o judecată epistemic subiectivă este o judecată care, o dată ce a fost presupusă o stare de fapt, o înzestrează cu un predicat a cărui condiţie de satisfacţie nu reprezintă această stare de fapt, ci atitudinea mea faţă de dânsa, această atitudine fiind în stare să exprime, evident, fie o preferinţă personală, fie o normă colectivă. Realităţile ontologic obiective („faptele brute", pentru a relua terminologia lui Searle) pot lăsa loc unor judecăţi subiective din punct de vedere epistemic, iar realităţile ontologic subiective (adică trăsături care există numai în raport cu stările mentale) pot face obiectul unor judecăţi obiective din punct de vedere epistemic. Aşadar, un act de limbaj expresiv este o judecată epistemic obiectivă care se referă la un fapt ontologic subiectiv. Când zic „Sunt trist", fraza mea se referă la o stare subiectivă din punct de vedere ontologic (o stare mentală), deşi judecata mea este obiectivă din punct de vedere epistemic. În consecinţă, adevărul sau falsitatea acestei propoziţii nu depinde de atitudinea mea (subiectivă) cu privire la ceea ce exprimă (starea mea mentală), ci exclusiv de existenţa ori de non-existenţa unei stări mentale (tristeţea mea) în calitate de fapt (subiectiv din punct de vedere ontologic). Sau pentru a ne exprima mai simplu: propoziţia este adevărată dacă sunt trist şi este falsă dacă nu sunt trist. În acelaşi chip, dacă zic „Îmi place acest tablou", emit o judecată epistemic obiectivă asupra unui fapt subiectiv din punct de vedere ontologic: a plăcea ceva este un fapt subiectiv din punct de vedere ontologic, deoarece este vorba de o dispoziţie mentală cu raportare la un obiect; a spune că placi un obiect

este o judecată obiectivă din punct de vedere epistemic; cât priveşte adevărul sau falsitatea acestei propoziţii, acest lucru depinde doar de (non)existenţa stării ontologic subiective date şi nu de atitudinea mea faţă de această stare.

Dacă zic însă „Aceasta este o faptă rea", emit o judecată epistemic subiectivă, întrucât această propoziţie nu se limitează să emită o aserţiune despre subiectul propoziţiilor obiectuale intrinseci ale acţiunii, ci exprimă o atitudine faţă de aceste proprietăţi. Ea poate fi falsă din două motive: fie că mă înşel în legătură cu proprietăţile obiectuale intrinseci (non-morale) ale acţiunii date (care sunt, ca să o spunem în treacăt, proprietăţile intrinseci ale unui fapt care, el însuşi, este intenţional şi deci subiectiv din punct de vedere ontologic), fie că atitudinea mea efectivă nu este cea exprimată de adjectivul evaluativ „rău". Însă ea nu poate fi niciodată falsă în sensul în care o frază de genul „Aceasta este o piatră neagră" poate fi falsă, cu alte cuvinte, pe motivul că nu ar fi neagră, ci roşie. În cele din urmă, predicatul „rău" nu face parte din clasa predicatelor care desemnează proprietăţi obiectuale intrinseci, ci din clasa predicatelor care identifică proprietăţile şi trăsăturile ce nu există decât prin raportare la observator. Judecata „Aceasta este o faptă rea" nu poate fi niciodată falsă din cauza că acţiunea ar putea avea calitatea obiectuală intrinsecă de a fi „bună" (deoarece această calitate opusă este, ea însăşi, o calitate relaţionară). Lucrul acesta implică, cel puţin în opinia mea, faptul că acel care califică drept „bună" acţiunea pe care orice altă persoană (din comunitatea lui) o califică drept „rea", nu comite o eroare fatală de gramatică, în sensul atribuit de Wittgenstein, adică în sensul că ar folosi incorect termenii, fiind date regulile „jocului de limbaj" în sfera morală. Se întâmplă (de mai multe ori) ca o persoană să califice ca fiind „reprehensibile" exact aceleaşi proprietăţi obiectuale intrinseci ale acţiunii, pe care concetăţenii săi le consideră „bune", ceea ce vrea să spună, din nou, că el evaluează altfel decât ceilalţi aceleaşi proprietăţi intrinseci ale acţiunii. Primele voci care s-au ridicat, în Antichitate, împotriva practicilor sclavagiste, s-au pomenit în aceeaşi situaţie. Ceea ce era în joc nu era o problemă de „gramatică" şi de „joc al limbajului", ci un dezacord cu privire la caracterul (non) dezirabil (şi deci cu privire la valoare) al unei tradiţii sociale. La drept vorbind, reducerea valorilor (morale sau de altă natură) la probleme de „joc al limbajului" pare a fi la fel de inadecvată ca şi interpretarea lor în termenii de „adevăr" şi „falsitate": în ambele cazuri, le despuiem de funcţia care le este proprie.

Cu aceste câteva distincţii în frunte, ar trebui să ne înţelegem mai uşor asupra statutului judecăţii estetice.

În primul rând, trebuie să distingem judecăţile (deschiderile) expresive de judecăţile estetice „canonice". Frazele „Această pictură îmi place", „Detest acest roman" etc. sunt judecăţi expresive. Ele se referă la fapte subiective din punct de vedere ontologic, ţinându-se cont şi de aprecierea pe care o dau picturii sau romanului, deşi, din punct de vedere epistemic, sunt nişte judecăţi obiective. În clasificarea sa a actelor de limbaj, Searle afirmă că actele expresive se caracterizează prin faptul că nu au o direcţie de ajustare, în sensul că „adevărul propoziţiei exprimate este presupus"[1]. Acest lucru nu le împiedică să fie judecăţi epistemic obiective, deoarece ne informează asupra existenţei unei stări de fapt: aşa cum această stare de fapt este o stare mentală, şi tot aşa cum această stare nu este accesibilă decât celui care a enunţat propoziţia, aceasta din urmă nu are o funcţie atâta timp cât adevărul său este acceptat ca presupus. Cele două modalităţi prin care actele expresive pot să nu fie conforme cu ceea ce exprimă nu corespund cu starea subiectivă pe care o exprimă, fie că locutorul se înşală în privinţa stării în care se află, fie că nu este sincer. În primul caz – un caz rar, fără îndoială, dar nu imposibil –, judecata este eronată şi această eroare poate fi, eventual, simţită de la distanţă de o terţă persoană, dacă ar constata, de exemplu, că maniera în care mă comport nu corespunde conduitelor legate, de regulă, de valorificarea în discuţie. Terţa persoană nu are pur şi simplu nici un mijloc de a confirma sau infirma ceea ce intuieşte, căci pentru a o face ea ar trebui să aibă un acces „direct" la starea mentală exprimată efectiv, lucru practic imposibil. În cazul al doilea, ne aflăm în situaţia generală a minciunii: dacă judecata expresivă ţine de o stare de fapt, ea poate fi trucată ca orice altă propoziţie asertivă. Rezumând: când zic „îmi place acest tablou", nu îmi puteţi răspunde „este fals", cu condiţia să gândiţi că eu mint (pentru că faptul de a zice „Îmi place acest tablou" este compatibil cu faptul că în realitate îl detest ori îmi este indiferent) sau vă gândiţi că eu însumi greşesc în raport cu starea afectivă în care mă aflu. Veţi putea să obiectaţi, eventual: „Doar credeţi că vă place", dar nu veţi avea nici un mijloc de a controla efectiv dacă presupunerea voastră este corectă ori nu. Nu trebuie să confundăm aceste obiecţii cu acelea de tipul „Vă place, deoarece nu îl vedeţi aşa cum este" sau „Vă

[1] John Searle, *Sens et expression*, op. cit., p.55. Vezi şi *L'intentionalité*, Éditions de Minuit, 1985, p. 209–210.

place, deoarece nu cunoaşteţi un alt tablou de acest fel care, dacă l-aţi cunoaşte, v-ar face să vă schimbaţi părerea în ceea ce îl priveşte pe primul". Toate acestea pun în evidenţă justeţea sau caracterul informat al *atenţiei* mele, dar nu ştiu să îmi respingă judecata expresivă. Pe scurt, dacă îmi place, efectiv, tabloul în cauză, singura reacţie licită, din punct de vedere epistemic, din partea voastră ar fi aceea de a aproba sau dezaproba această reacţie.

Distincţiile pe care le-am propus mai sus ne permit să analizăm şi statutul judecăţii estetice „canonice", adică a frazelor de tipul „Acest munte este magnific", „Moise al lui Michelangelo este o sculptură impunătoare", „Muzica lui Debussy este rafinată". Atunci când eu zic, de pildă, „Acest munte este sublim" sau „Acest tablou este impunător", eu emit o judecată subiectivă din punct de vedere epistemic asupra unui fapt care este fie obiectiv (în primul caz), fie subiectiv (în cazul al doilea) din punct de vedere ontologic (tabloul este ireductibil la pânză şi la pigmenţi, deoarece el este, în privinţa reprezentării şi organizării formale, un obiect intenţional care nu există decât în raport cu stările mentale umane care îl înzestrează cu aceste funcţii reprezentative şi de exemplificare formală)[1]. De ce aceste judecăţi sunt subiective din punct de vedere epistemic? Gérard Genette este acela care – pornind de la o indicaţie a lui Santayana, conform căreia judecata estetică rezultă dintr-o obiectivare a atitudinii noastre faţă de obiect[2] – a dat ceea ce mie îmi pare a fi răspunsul definitiv la această întrebare.[3] Răspuns definitiv, pentru că el a demonstrat că bariera logică a acestei obiectivări se află la nivelul predicatelor estetice. În consecinţă, deşi aceste predicate – puterea, eleganţa, armonia etc. – se prezintă ca nişte proprietăţi descriptive, ele sunt în realitate *deja* termeni apreciativi. Noi aplicăm, de exemplu, termenul „graţios" la o linie sinuoasă care ne place; noi nu îl folosim pentru o linie sinuoasă care ne displace; în acest caz, noi vom

[1] De fapt, eu nu sunt sigur că situaţia este atât de simplă, căci, în calitatea lui de pânză acoperită cu pigmenţi, tabloul este, în mod evident, un fapt ontologic obiectiv. Or, este prea puţin probabil că aprecierea estetică nu se referă decât la proprietăţile intenţionale ale tabloului. În mod normal, aprecierea ţine cont de aparenţa pur „materială" a pânzei ca ansamblu de qualia coloraţi, adică ţine cont de nivelul ontologic obiectiv al operei.

[2] George Santayana, *The Sense of Beauty: Being the Outlines of Aesthetic Theory* (1896), MIT Press, 1988, p. 33-35.

[3] Gérard Genette, *L'œuvre de l'art II: La relation esthétique*, Éditions du Seuil, 1997, p. 11 sq.

folosi mai degrabă un termen ca, să zicem, „manierat". Predicatele estetice, prin urmare, departe de a legitima aprecierea, nu fac decât să o exprime. Relaţia dintre predicate descriptive şi predicate estetice nu este, evident, aleatorie. Genette a remarcat, de exemplu, că noi nu vom califica niciodată, fără îndoială, un desen sinuos drept *auster*. Altfel spus, există o relaţie de dependenţă dintre cutare sau cutare trăsătură descriptivă şi, ca urmare, dintre cutare sau cutare cuplu de predicate estetic polarizate. Ceea ce face să existe o judecată subiectivă din punct de vedere epistemic este faptul că ea atribuie obiectului un predicat care nu identifică numai proprietăţile obiectuale, dar exprimă, în acelaşi timp, aprecierea pe care o atribui eu acestor proprietăţi. Astfel, „graţios" semnifică, în cele din urmă, „sinuos + apreciat pozitiv".

Am convenit să nu ne înşelăm, aici, asupra faptului ce este realmente în joc. Ceea ce este decisiv nu este doar caracterul ontologic subiectiv al satisfacţiei estetice, căci noi am avut ocazia să vedem, adineaori, că judecăţile expresive cu ajutorul cărora exprimăm această apreciere (**x** mă place, îmi place **x**) sunt, dimpotrivă, o varietate (întrucâtva singulară, este adevărat) a judecăţilor obiective din punct de vedere epistemic. Subiectivitatea epistemică nu intră în joc decât din clipa în care ceea la ce se referă judecata nu îmi mai reprezintă atitudinea, ci obiectul care o determină, iar eu atribui, în acelaşi timp, obiectului dat un predicat care, în realitate, nu identifică în exclusivitate proprietăţile obiectului, dar îmi traduce atitudinea în raport cu aceste proprietăţi. Or, acesta este tocmai felul în care procedează judecata estetică şi numai din *acest* motiv vorbim despre o judecată subiectivă din punct de vedere epistemic.

Aşadar, analiza gramaticii logice a judecăţii estetice confirmă logica de care ne-am condus la analiza statutului intenţional al conduitei estetice. Analiza ne arată, în fond, că în ceea ce le priveşte sursa, judecăţile estetice sunt de natură expresivă. Este vorba, pur şi simplu, de judecăţi expresive „obiectivate", căci ceea ce revine în atitudinea receptorului se transferă asupra obiectului graţie utilizării acestor predicate-cuier (din punctul de vedere al statutului lor logic), care sunt predicatele estetice. Acest lucru se întâmplă tocmai din cauza că sursa judecăţii de gust este identică cu sursa judecăţii expresive, care este la fel de irefutabilă, şi că nu îi putem face decât acelaşi tip de obiecţii ca şi acelea pe care le facem unei judecăţi (deschideri) expresive.

Despre câteva obiecții

Fără îndoială, este cel puțin la fel de important să ne înțelegem în legătură cu ceea ce nu este implicat de teza fundamentului subiectiv al judecății estetice, cât și în legătură cu ceea ce este implicat de această teză. De altfel, o bună parte din obiecțiile ce le opunem analizei în discuție țin de confuziile pe care le pot produce consecințele analizei noastre.

Uneori suspectăm analiza judecății estetice în termeni de expresie de preferință subiectivi de a glorifica un subiectivism generalizat și independent de domeniul estetic. Această bănuială este cu atât mai puternică cu cât, din rațiuni care îmi scapă, încercăm să apropiem judecata estetică de sfera eticului, astfel încât valorile morale să asimileze, într-o măsură mai mare sau mai mică, valorile estetice. Ispita e veche: Schiller a întreținut, printre primii, visul unei educații (morale) a omenirii prin artă. Dar acest vis nu a întrezărit diferența prea mare care desparte funcția socială a celor două tipuri de valori și judecăți. Valorile estetice nu comportă nici o dimensiune prescriptivă (pragmatică), în timp ce valorile morale își propun, de fiecare dată, să ne înfrâneze acțiunile; judecățile estetice țin de configurații atenționale, în timp ce judecățile morale se referă la persoane și la faptele lor; valorile estetice se lipsesc, cu mult succes, de orice sancțiuni sociale directe și de aplicabilitatea lor „universală", în timp ce valorile etice nu au sens decât atâta timp cât se traduc în sancțiuni sociale directe și aplicabile fiecărui individ în parte. De fapt, operând o atare conciliere, confundăm două domenii diferite: problema relației eventuale dintre funcțiile sociale ale artei și câmpul etic și problema relațiilor dintre judecata estetică și judecata morală. Prima problemă rămâne deschisă unor răspunsuri multiple în funcție de contexte. Ea nu are nici o legătură cu cealaltă problemă. Or, în privința celei din urmă, analiza judecății estetice propusă aici nu implică deloc faptul că toate judecățile de valoare și toate valorile se pretează acestei analize. A spune că judecata estetică are o bază subiectivă nu implică faptul că celelalte judecăți de valoare ar avea același statut, adică ar fi toate „subiective", în sensul că și-ar găsi sursa în stările afective ale individului. Cu certitudine, explicarea în termeni de subiectivitate epistemică este valabilă pentru toate predicatele de valoare, inclusiv pentru predicatele morale. De asemenea, obiectivarea nu este o particularitate a judecăților estetice: ea este o trăsătură logică pe care judecățile estetice o împart cu toate judecățile de valoare. Atribuirea unui predicat de valoare unei entități intramondene implică obiectivarea atitudinii evaluative față de un obiect,

o stare de lucruri, o acțiune etc. Orice judecată de valoare se bazează pe transformarea unui predicat relaționar într-un predicat obiectual. De aici decurge că toate valorile sunt relative, adică nu există decât în măsura în care sunt create de ființele umane. În schimb, ele nu sunt, toate subiective, în sensul că ar exprima, fiecare în parte, interese individuale. Interesul exprimat de valori nu este, în mod necesar, acela pe care îl exprimă un individ în singularitatea lui. El poate fi, la fel de bine, interesul unei comunități (uneori avându-se în vedere întreaga omenire). Judecățile de valoare nu sunt, în totalitatea lor, subiective nici în sensul că ar exprima întotdeauna preferințe individuale. Se poate vorbi și de preferințe ancorate în colectivitate, acesta fiind cu siguranță cazul normelor morale. Subiectivitatea (în sensul de „singularitate") judecății estetice rezultă din ceea ce reprezintă sursa: o stare de (in)satisfacție provocată de o activitate atențională. Nu aceasta este și sursa judecății de valoare morală: ea nu se referă la o activitate atențională și nu se fondează pe o prescripție percepută ca norma supraindividuală.

Dacă lăsăm la o parte insinuarea, într-un fel răuvoitoare, după care subiectivismul în estetică ar pregăti terenul pentru indiferența în domeniul regulilor morale, obiecția pe care o adresăm cu precădere ipotezei că judecata estetică este de natură subiectivă, se reduce la afirmația că ea confundă exprimarea preferințelor cu judecată estetică veritabilă. Aceasta din urmă s-ar distinge prin faptul că pretinde, în mod legitim, la o validitate intersubiectivă cel puțin ipotetică, întrucât vrea să se întemeieze pe o argumentare partajabilă. Eu cred că această obiecție nu numai că e lipsită de valoare, dar se mai și înșală asupra cuprinderii și urmărilor reale ale explicației în termeni de atitudine subiectivă.

Ca și judecata expresivă, judecata estetică nu poate, bineînțeles, să scape de *orice* problemă legată de validitate. Însă condițiile care garantează validitatea sa sunt foarte liberale, deoarece singura condiție pe care trebuie să o îndeplinească este aceea de a exprima aprecierea inerentă atenției estetice. Cu alte cuvinte, pentru ca o judecată estetică să nu fie validă, trebuie ca ea să *nu* îmi exprime aprecierea mea asupra obiectului estetic la care face referință. Putem, evident, să ne imaginăm câteva situații de acest gen. Eu am citat deja cazurile în care era vorba de minciună, de rea-credință și de autoorbire. Ne-am putea gândi că există și o altă posibilitate a non-validității. Dacă eu susțin „Acest obiect este frumos" și dacă îmi întemeiez judecata doar pe faptul că obiectul în cauză corespunde unor norme anumite, nu am putea oare să conchidem că judecata mea estetică este non-validă? De fapt, îmi pare mai potrivită afirmația că, în

cazul de față, pentru a nu enunța o judecată estetică non-validă, eu enunț nu o judecată estetică, ci o judecată normativă. Aceasta din urmă poate să fie, desigur, validă. Delimitarea celor două tipuri de judecată a și fost făcută de Kant, iar analiza lui îmi pare a fi mereu valabilă. Trebuie însă să precizăm unde se situează această delimitare, linia clivajului. Faptul că un obiect se conformează anumitor norme, poate fi *cauza* obiectuală ce provoacă starea mea de satisfacție. În acest sens el poate totodată fi *cauza* obiectuală a aprecierilor mele, fără ca aceasta să mă forțeze să trec de la o judecată estetică la o judecată normativă. Nu este nimic straniu în acest lucru, întrucât normele sunt, destul de des sau cel puțin în parte, interpretarea prescriptivă a proprietăților artistice care au și pus la încercare aceste norme, adică s-au dovedit a fi capabile să provoace, în mod recurent, experiențe estetice satisfăcătoare. Se poate, foarte bine, întâmpla ca proprietățile cauzale responsabile de aprecierea pe care o fac să fie, în același timp, exemplificarea normelor prescriptive. În schimb, dacă obiectul se conformează anumitor norme, acest fapt devine *rațiunea*, temelia epistemică a judecății mele, în timp ce eu părăsesc terenul propriu-zis estetic pentru cel al judecății normative, deoarece în acest ultim caz actul meu de judecată nu îmi mai traduce experiența mea asupra operei, ci gradul de conformare a experienței la norme. Astfel, nu vor mai fi aceleași nici condițiile de validitate.

O altă sursă a erorilor de interpretare, legată în general de problema distincției dintre judecățile estetice și judecățile normative, rezidă în faptul că se ajunge să se confunde problema statutului judecăților estetice cu cea a calității de a putea fi admis în interiorul unei anumite comunități discursive. Lucrările lui Nathalie Heinich despre receptarea artei contemporane nu par să fi demonstrat, cred eu, într-o manieră exemplară, că disensiunile în domeniul artistic corespund, de cele mai multe ori, conflictelor dintre comunități discursive diferite (mai mult sau mai puțin instituționalizate), fiecare dintre acestea având criterii proprii de admisibilitate și neadmisibilitate în privința tipurilor de reacții și judecăți pertinente[1]. La fel, Yves Michaud a demonstrat că fiecare comunitate discursivă regrupată în jurul unui ansamblu de obiecte înzestrate axiologic, dezvoltă o cultură comună ce se traduce prin criterii de expertiză care, în interiorul unui „joc de limbaj" astfel delimitat, permit să distingem între judecățile care sunt pertinente și judecățile care sunt mai puțin pertinente

[1] Vezi: Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

sau nu sunt deloc.[1] Într-un cuvânt, în interiorul unei comunități discursive constituite în jurul unui câmp de obiecte înzestrate axiologic se formează, de fiecare dată, un ansamblu de norme acceptate de toți, care se prezintă ca fiind expresia prescriptivă a unui anumit număr de aprecieri concordante și care permit să se dezvolte o expertiză în sensul adevărat al cuvântului. Această expertiză – după cum ne-o arată Michaud și după cum rezultă din analizele lui Heinich – nu este pertinentă decât unui „joc de limbaj" dat, deci în interiorul unei comunități discursive *deja* legate de norme comune. De fapt, pertinența judecăților de expertiză este mereu aceea a unui ansamblu de judecăți normative, chiar dacă aceste norme pot decurge, cum spuneam, dintr-un ansamblu de aprecieri estetice concordante. De îndată ce aceste aprecieri concordante se transformă în *criterii* de judecată, cu alte cuvinte, din clipa în care ele devin proiectabile, are loc trecerea de la logica estetică la logica normativă.

Altfel spus, existența unor atare criterii de admisibilitate și de expertiză în interiorul unui joc de limbaj dat, dotate cu legitimitatea lor proprie, nu se referă în nici un fel la statutul judecății estetice. Impresia contrară se explică, fără îndoială, prin faptul că predicatele evaluative utilizate (frumusețe, eleganță etc.) sunt în parte aceleași în cele două tipuri de judecată. Există totuși un tip de judecată care nu se caracterizează doar prin predicatele folosite, dar mai ales prin felul în care le utilizează, adică prin rolul pe care urmează să îl joace. Dacă luăm în calcul acest aspect, judecățile estetice își păstrează logica proprie care e ireductibilă la logica judecăților normative de expertiză.

Putem demonstra acest lucru reluând un exemplu propus de Yves Michaud, cel al concursurilor de frumusețe ecvestră. Michaud demonstrează că pentru a evalua, de pildă, frumusețea unui cal andaluzian prezentat la un concurs (sau participant la un exercițiu ecvestru), există un ansamblu de criterii morfologice, comportamentale, temperamentale etc., asupra cărora amatorii de artă ecvestră sunt de acord, aplicarea corectă a cărora presupune o expertiză fondată pe o experiență de lungă durată, necesitând dezvoltarea unei delicateți perceptive foarte fine. Aceasta înseamnă că, în cadrul canonului de frumusețe a calului andaluzian, așa cum a fost el fixat în *studbook*-ul internațional, judecățile de evaluare pe care le putem lansa cu privire la cutare sau cutare specimen sunt cu totul departe de această valoare. Ele sunt mai mult sau mai puțin informate,

[1] Vezi: Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Éditions Jacqueline Chambon, 1999.

mai mult sau mai puţin juste şi, de aceea, pot să fie, evident, discalificate. Toate acestea însă nu au o valoare decât pentru cei care judecă caii andaluzieni în funcţie de normele date. Or, nimic nu ne obligă din fericire să judecăm (în mod favorabil) un specimen ecvestru, fie şi „andaluzian", în virtutea acestor norme. Tipul de activitate atenţională care provoacă evaluarea poate să fie, prin urmare, foarte diferit de cel care formează orizontul judecăţilor normative. În ocurenţă, dacă conduita în cauză este de ordin estetic, ne aflăm într-un context care, efectiv, este foarte diferit de cel al unui concurs: activitatea de atenţie estetică este autoteleologică, cu alte cuvinte, finalitatea ei nu este de ordin evaluativ, ci rezidă în reluarea atenţiei cognitive însăşi. Trebuie să reamintim mereu acest fapt absolut primordial: dacă mă angajez într-o conduită estetică (urmăresc un film, audiez o piesă muzicală, contemplez o pânză), scopul meu nu este de a formula o judecată de evaluare cu privire la acest obiect, ci de a extrage din el o satisfacţie legată de activitatea atenţională. S-ar putea totuşi să fiu capabil de a evalua corect cutare sau cutare specimen de „andaluzian", raportându-mă la normele *studbook*-ului, *totuşi* eu apreciez mai mult un alt specimen şi zic, de pildă, „Acela este mai frumos", chiar dacă, în mod paradoxal, el se conformează mai puţin canonului normativ al calului andaluzian. Ceea ce mi-ar plăcea din punct de vedere estetic – cu alte cuvinte, în cadrul unei atenţii reglate de propriul indiciu de satisfacţie internă, – ar fi, probabil, aceleaşi trăsături care, văzute din unghiul canonului normativ, reprezintă mai degrabă nişte defecte. Tot ce îmi veţi putea obiecta în cazul acesta este că eu nu respect regulile de joc stabilite de *studbook*-ul internaţional. Dar o asemenea obiecţie nu va fi deloc egală cu o depreciere a judecăţii mele estetice. Eu pot să calific ca fiind frumos un cal sau altul, chiar dacă toţi arbitrii îl vor crede urât. Acest lucru mă va împiedica, desigur, să particip în calitate de membru al juriului la concursurile oficiale. Deşi, pentru a o face, ar trebui să am şi dorinţa de a juriza în calitate de membru al juriului.

Problema judecăţii de expertiză ne conduce direct la problema statutului judecăţilor tehnice (sau a judecăţilor de reuşită operaţională). Ne-am obişnuit să atribuim operelor o valoare din raţiuni de reuşită tehnică, crezând că o atribuim din raţiuni estetice. Or, judecata tehnică (şi acest lucru a fost demonstrat de Kant) este o judecată *teleologică*, în sensul că ea apreciază un obiect în funcţie de un model normativ presupus. Considerat ca atare, un raţionament teleologic este o operaţie de apreciere pur descriptivă: fiind presupusă existenţa unei norme tehnice, aprecierea se limitează la determinarea gradului de conformare

a obiectului la modelul stabilit de această normă. Judecata teleologică presupune, bineînţeles, acceptarea normelor susceptibile de a servi drept etalon de măsură, dar aceste norme sunt, cu siguranţă, o supoziţie şi nu o miză a judecăţii. A judeca dacă un pianist interpretează corect o sonată, dacă un cântăreţ îşi ridică vocea la nivelul prescris, dacă un pictor stăpâneşte perspectiva şi tehnica picturii în ulei, dacă un poet aplică corect regulile de versificaţie etc. nu mai reprezintă o apreciere subiectivă sau o prescripţie colectivă, după cum nu o reprezintă nici evaluarea fiabilităţii unui motor sau a funcţionalităţii unei unelte. Până şi membrii juriului unui concurs de frumuseţe ecvestră pot concepe activitatea lor dintr-o asemenea perspectivă de apreciere teleologică, fiindcă se poate totuşi judeca dacă un cal se conformează ori nu normelor *studbook*-ului, fără a dubla această apreciere cu o judecată de valoare. Atribuirea unei valori şi deci demersul obiectivant nu intră în joc decât din momentul în care conformarea la norme este calificată ca fiind dezirabilă, iar caracterul dezirabil este obiectivat sub forma unor predicate de valoare raportate la obiect. Aceeaşi experienţă atenţională atribuită unui obiect poate sta la baza mai multor tipuri foarte diferite de judecată: dacă această experienţă este evaluată prin raportare la indiciul său intrinsec de (ne)plăcere, judecata este estetică; dacă ea serveşte pentru a determina gradul de conformare sau de non-conformare a obiectului cu un model prestabilit, judecata este teleologică (judecata de aptitudine funcţională, judecata de reuşită operaţională etc.); dacă această conformitate este considerată drept dezirabilă, iar acest caracter dezirabil se obiectivează sub forma unor predicate de valoare, judecata este normativă. Doar primul şi al treilea tip de judecată sunt judecăţi de valoare (întrucât au la bază o obiectivare). În legătură cu ceea ce Michaud numeşte judecată de expertiză, ea poate fi, în funcţie de contexte, o judecată teleologică, adică o judecată de fapt, o judecată normativă (în sensul de judecată care acordă o valoare faptului că un lucru se conformează normei) şi, prin urmare, o judecată de valoare[1].

---

[1] Aşa cum a demonstrat Gérard Genette, *non sequitur*-ul argumentului lui Hume în favoarea unui fundament obiectual al judecăţii estetice rezidă în faptul că, la interpretarea episodului din *Don Quijote*, în care Sancho îşi pune în valoare talentul oenologic, se identifică abuziv expertiza factuală (delicateţea discriminării gustative care îi face pe cei doi membri ai familiei lui Sancho să descopere un gust de piele şi de fier în vin) şi legitimarea factuală a acestei expertize (prezenţa unei bucăţi de piele şi a unui cui de fier în butoi) cu legitimarea aprecierii estetice (adică a judecăţii care declară că vinul este „bun" ori „rău"). Vezi: Gérard Genette, *L'œuvre de l' art*, II, op. cit., p. 71.

Se va obiecta, de asemenea, în legătură cu teza subiectivistă că, în măsura în care cauza activităţii cognitive rezidă în obiectul estetic, iar atenţia poate fi, în consecinţă, corectă ori incorectă, există un lanţ raţional care ne conduce de la obiect la judecată. Tocmai aici se află sursa încă unei interpretări eronate. În realitate, teza conform căreia judecata estetică exprimă calitatea unei experienţe subiective nu determină ruptura dintre judecată şi obiect, ci face ca judecata să se refere la un obiect atâta timp cât el este sursa unei (in)satisfacţii provocate de atenţia pe care i-o acord. Teza subiectivistă nu taie legătura dintre judecata estetică şi obiectul la care face referinţă, ea se limitează să susţină că judecata se referă la acest obiect atâta timp cât el este sursa unei atenţii cognitive mai mult sau mai puţin satisfăcătoare. Teza în discuţie nu susţine în nici un fel că proprietăţile obiectuale şi tehnice ale obiectului estetic nu se raliază judecăţii. Ele sunt, evident, referentul şi, în acelaşi timp, cauza activităţii mele cognitive. Aceste proprietăţi obţin o forţă cauzală pe durata acţiunii exercitate de eficacitatea lor atenţională – vom ţine cont şi de efectele pe care le generează – la nivelul economiei hedoniste a persoanei care le acordă atenţie.

Teza caracterului subiectiv al judecăţii estetice nu mai implică faptul că judecata nu poate fi partajabilă. De îndată ce doi indivizi trăiesc aceeaşi experienţă estetică sau, cel puţin, o experienţă comparabilă, judecăţile lor estetice respective pot fi, bineînţeles, partajabile. Aşa cum împărtăşesc cu partenerii mei de joc bucuria de a juca fotbal, pot să împărtăşesc cu alte persoane entuziasmul (sau dezgustul) meu estetic. Faptul că sursa judecăţii estetice este subiectivă şi faptul că ea are statutul unei judecăţi expresive, nu are nici o legătură cu problema caracterului său partajabil. Altfel spus, teza sursei subiectiviste a judecăţii de gust nu este, în cele din urmă, mai favorabilă unei estetici a disensiunii decât unei estetici a consensului. Se ştie că Hume a susţinut ideea că acordul estetic se „întemeiază pe o calitate ultimă a obiectului şi pe acordul său prestabilit cu natura umană: anumite forme sau calităţi plac, iar altele displac"[1]. Cu alte cuvinte, Hume susţine existenţa unor proprietăţi care, date fiind natura şi sensibilitatea omului, plac la toată lumea. Aceasta înseamnă că, în mod concret, există valori estetice care nu sunt limitate la cutare sau cutare persoană, la cutare sau cutare grup, ci sunt împărtăşite de toţi. Nimic din această teză nu este incompatibil cu statutul subiectiv al judecăţii estetice. În concluzie, „subiectiv" se opune lui „obiectiv"

[1] Yves Michaud, *op. cit.*, p. 114.

(mai bine zis, lui „obiectual") şi nu lui „general". Pornind de aici, problema de a şti dacă există valori împărtăşite de toată lumea ţine de o „simplă" problemă de fapt şi nu implică nici o consecinţă pentru statutul judecăţii estetice: dacă sursa judecăţii este subiectivă, aceasta nu înseamnă că aprecierea subiectivă trebuie să fie solipsistă, în sensul că ar fi incomensurabilă cu orice altă apreciere.

Se pare că teza humiană este justificată, efectiv şi empiric, până la un punct. Anumite preferinţe estetice par să fie împărtăşite de comunităţile umane cele mai diverse şi să se manifeste de la o vârstă foarte precoce. Conform studiilor de psihologie, acesta ar fi, de exemplu, cazul aprecierii gradului de frumuseţe pe care îl posedă feţele umane.[1] S-a demonstrat, de asemenea, că, de la vârsta de două la trei luni, adică dintr-un moment în care nimeni nu este expus standardelor sau stereotipurilor culturale, copiii preferă aceleaşi feţe pe care le preferă adulţii. În conformitate cu rezultatele studiilor comparative, acordul apreciativ cu privire la problema de a şti care feţe umane sunt frumoase şi care sunt urâte are o stabilitate transculturală considerabilă şi nu corespunde decât arareori tipului de faţă cel mai răspândit, din punct de vedere statistic, într-o comunitate umană anume, ceea ce pare să indice asupra faptului că acest tip rezultă dintr-un *gestalt* endogen[2]. Nu există nici un motiv ca trăsăturile cele mai atractive pentru toate fiinţele umane să nu se regăsească în operele de artă, căci psihologia umană *este*, prin caracteristicele sale cele mai profunde, uimitor de statornică.

Disensiunile etologice sunt la fel de răspândite ca şi consensurile. Disensiunile sunt şi ele mai curând colective decât individuale. De fapt, o disensiune nu este, în general, decât cealaltă faţă a unui consens segregaţionist. Consensurile segregaţioniste cele mai studiate sunt acelea care se datorează unei apartenenţe sociale comune (de exemplu, aceeaşi cultură sau aceeaşi subgrupă în interiorul unei culturi date). Consensurile segregaţioniste care se referă la aceeaşi clasă de vârstă sau la aceeaşi generaţie sunt la fel de interesante. La nivelul consensului segregaţionist, componenţa segregaţionistă este mai puternică. Pentru a oferi două exemple mai recente, este suficient să ne gândim la saltul pe care l-a făcut muzica contemporană de la sistemul de serie al anilor '50–'60 la

[1] Vezi: J.H. Langlois *et al.*, Infant preferences for attractive faces: Rudiments of a stereotype, *Developmental Psychology*, 23(3), 1987, p. 363–369.

[2] Irenäus Eibl-Eibesfeldt, *Die Biologie des menschlichen Verhaltens*, Munich, Piper Verlag, 1995, p. 904.

muzica tonală repetitivă a anilor '70 sau, în domeniul muzicii rock, de la muzica psihedelică de la sfârşitul anilor '60 la hard rock şi la punk-ul generaţiilor următoare. Importanţa niciodată dezminţită pe care o au, pe parcursul istoriei, aceste consensuri segregaţioniste, fie că sunt sociale, fie că sunt generaţioniste sau altfel, ne demonstrează, după părerea mea, că există foarte puţine şanse ca evoluţia gusturilor să fie un marş asimptotic spre un consens ultim care ar realiza acel *sensus communis* kantian, ghidat de o critică estetică iluminată. În mod ironic, câmpurile în care consensul e foarte larg – câmpul „frumosului natural", de exemplu, – sunt acelea care scapă, în bună parte, dezbaterii estetice, şi acest lucru se întâmplă din cauza că ele corespund unor preferinţe estetice care sunt constitutive pentru relaţia noastră cu lumea, în aşa fel încât să nu putem vedea realitatea decât prin aceste preferinţe (acesta este, de altfel, şi motivul pentru care ele nu ne mai apar ca *preferinţe* estetice, ci par a fi prinse în angrenajul propriu-zis al realităţii). Câmpurile obiectelor cele mai socializate şi mai investite cu argumentări estetice sunt, de asemenea, acelea în care disensiunile sunt cele mai omniprezente şi mai ireductibile.

În fine, teza naturii subiective a judecăţii estetice nu implică faptul că toate experienţele estetice să aibă aceeaşi valoare, nici că toate operele au aceeaşi complexitate, nici că toate judecăţile estetice prezintă acelaşi interes. O conduită estetică poate fi mai mult sau mai puţin bogată, o operă poate fi mai mult sau mai puţin complexă, o judecată de gust poate traduce, mai mult sau mai puţin izbutit, această bogăţie (sau sărăcie) şi complexitate (sau simplitate). Altfel spus, relaţia dintre cele trei serii de fapte poate fi diferită. Pe de o parte, faţă de proprietăţi obiectuale egale, atenţia noastră cognitivă poate fi mai mult sau mai puţin bogată. Pe de altă parte, în cazul unei atenţii egale, proprietăţile atenţionale proeminente ale unui obiect pot fi, la rândul lor, mai mult sau mai puţin complexe. În cele din urmă, în cazul atenţiei cognitive şi al obiectelor egale, judecata estetică poate fi, mai mult sau mai puţin, chibzuită şi comunicabilă. În acest sens, putem identifica, după caz, gradul mai mare sau mai mic de complexitate al obiectelor, gradul mai mare sau mai mic de bogăţie a atenţiei ori gradul mai mare sau mai mic de voinţă şi capacitate de reflecţie asupra experienţei estetice ca atare. Nu există o legătură logică între cele trei posibilităţi. În aşa fel, o conduită estetică foarte complexă (şi deci foarte bogată), cu referinţă la un obiect complex, se poate traduce într-o judecată estetică primitivă. Tendinţa de a explicita, din punct de vedere reflexiv, aprecierea estetică este, în concluzie,

eminamente variabilă în funcţie de epoci, culturi, medii sociale, clase de vârstă etc. Acest lucru se întâmplă *a fortiori* când vrem să o comunicăm altor persoane, aşa cum ne demonstrează şi un celebru fragment din Stendhal: „De ce să vorbim? De ce comunicăm cu acest ucigaş al entuziasmului şi al sensibilităţii? *Alţii*. Priviţi-l pe amatorul de San Carlo şi de la Scala; căzut pradă emoţiei pe care o încearcă, el nu se gândeşte să judece sau să facă o frază frumoasă despre ceea ce trăieşte, el nu-şi face griji de vecinul său, el nu vrea să producă nici un efect asupra acestuia."[1] Din contra, arta criticii constă, esenţialmente, în dezvoltarea capacităţii de reflecţie asupra propriilor experienţe, legată intim de cunoaşterea operelor şi de aptitudinea de a comunica cititorilor produsul instabil şi idiosincrazic al acestor elemente.

Dacă analiza pe care am făcut-o este corectă, atunci răspunsul, pe care îl putem da unor spirite îndoliate care nu încetează să ne prevină în legătură cu presupusele consecinţe nefaste ale tezei despre subiectivismul judecăţii estetice, este un răspuns dublu. În primul rând, din punctul de vedere al gândirii filosofice, problema nu este de a şti dacă trebuie să ne bucurăm sau să ne lamentăm din cauza consecinţelor statutului subiectiv al judecăţii estetice, dar numai a şti dacă acesta *este* statutul său. Or, nici una din obiecţiile înaintate împotriva acestei ipoteze sau, cel puţin, nici una din acelea pe care le-am prezentat mai sus şi care nu sunt singurele pe care mi-a fost dat să le întâlnesc, nu este o obiecţie concludentă. Se pare că va trebui să ne obişnuim cu faptul că judecata de gust *este* subiectivă. Acest lucru este cu adevărat atât de tragic? Îmi pare că nu, şi tocmai acest lucru constituie al doilea aspect al răspunsului ce poate fi opus spiritelor îndoliate. De fapt, dacă statutul subiectiv al judecăţii estetice ar avea consecinţe nefaste, acestea ar trebui, în mod fatal, să fie tot timpul eficiente, deoarece subiectivismul se înscrie în relaţia estetică însăşi. Or, în măsura în care conduitele estetice nu numai că s-au reprodus de la o generaţie la alta pe parcursul mileniilor, ci, mai mult decât atât, nu au încetat să se dezvolte şi să se diversifice, putem să nu fim siguri de aceste efecte. Dimpotrivă: totul ne face să ne gândim că acesta este chiar caracterul subiectiv al relaţiei estetice care a fost – şi continuă să fie – responsabil de dezvoltarea, diversificarea şi îmbogăţirea perpetuă a conduitelor estetice ale umanităţii. La drept vorbind, este o realitate de care ne-am îndoit cu toţii.

---

[1] Stendhal, *Vie de Rossini*, Gallimard, Folio, p. 336–337.